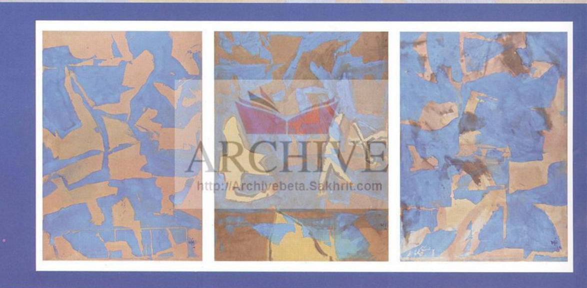
فنون تشكيليّة

سجال التّجريد و التّشخيص

في قراءة لمصطلح «الترانسفيكيراسيون» عند رفيق الكامل



إيمان العلوي
باحثة، تونس

في سياق مساءلتنا للفنون التشكيلية التونسية بين الماضي والحاضر، كان لا بد لنا أن نتطرق، في خضم ما كان وما هو كائن اليوم، إلى المعرض الأخير لرفيق الكامل الذي لا زال يُراوح بين التجريد والتشخيص إيمانا منه بأن الفواصل بينهما غير واردة وبأن عين الرسام ويده تنشئان وتعملان في ظل التدفقات الطاقية نفسها، مجردًا كان أو مُشخصًا. وليس من ضروب المبالغة أن نحيل تاريخية الفعل التشكيلي عند الكامل إلى تناص مُنضّد ومُنَسق بين كلا المفهومين. كما لا يُمكنُ عزلُ رفيق الكامل عن جيل كامل من الفنانين الذين اشتغلوا على التجريد وإشكالاته في أعمالهم التصويرية.

فمنذ سنة 1965 بدأت مدرسة الفُنون الجميلة بتونس في إنتاج جيلها المنشق عن «أكاديمية منهارة»(1) والذي كان مسكونا بالبحث عن خصوصية ثقافية تمكنه من التأسيس لهوية حضارية متجددة بمنأى عن كل الرؤى الاستشراقية والاقتباسات التُراثية السطحية. ونحن نعتقد بأن كل انسلاخ عن نمطية معينة هو، في حد ذاته، استمرارية تاريخية تروّج لبديل نظري وإنشائي يؤسس بدوره لإيديولوجيات موازية ومنتجة ضمن تطورها لنمطيات أخرى متوارية تتبلور عبر الزمن.

ونذكّر في هذا السياق بالمعنى الذي نقصده من كلمة إيديولوجيا والذي لا يترادف ضرورة مع استعمالاتها السياسية والعقائدية والاجتماعية. إن مفهوم الايدولوجيا في حيز هذا الكلام هو صياغة لغوية لرؤية الفنان لعالمه و ترتبط ضرورة بجملة الحيثيات التاريخية والاجتماعية التي تجعل من ممارسته الفنية اليومية نمطا لحياته. هذه النمطية تؤسس في خروجها نحو الآخر وتواصلها معه لعضوية إيديولوجية تستوفي المعنى الغرامشي(2) للكلمة. فهي ترسي في مدها وجزرها أنماطا لغوية لا تفتأ تتساءل باستمرار عن ماهيتها وجدواها.

ويُمكننا من هذا الموقع تنزيل العديد من تلك التجارب الفنية التي لا يزال البعض منها ممتدا إلى يومنا هذا والتي ما فتئت توشح المشهد الراهن للساحة التشكيلية التونسية. كما يمكن أن نستدعي، في سياق هذا الحديث، كل التجارب التجريدية والحروفية والتشخيصية التي أسست لتاريخية الفنون التشكيلية في بلادنا والتي انتقل العديد من روادها إلى جوار ربهم. ولن نترك الفرصة تفوتنا لنثني ونشيد بالمجهود النضالي العارم الذي كرسوه عبر إبداعاتهم حتى يتسنى لأجيال اليوم أن تتوق إلى غايات قصية ما كانت قادرة على تلمحها لو لم يقم السابقون بهتك المعتمات الفاصلة.

في مفهـــوم «الترانسفيكيـــوراسيـــون» « transfiguration » عند رفيـق الكامل:

إن تجربة رفيق الكامل(3) لجديرة بالذكر في هذا السياق لاعتبارها مرجعا أساسيّا في رصد تاريخية التجريد في تونس ولارتباطها المباشر بحيثيات الساحة التشكيلية الممتدة بين الستينات والتسعينات، خاصة وأن التوجُهات التجريدية اليوم لم تعد متبناة لمشروع ثقافي جامع بقدر ما صارت ذات توجه فرداني.



صورة عدد2:
غلاف كاتالوك معرض رفيق الكامل برواق الكمان الأزرق بسيدي أبو سعيد سنة 2010.

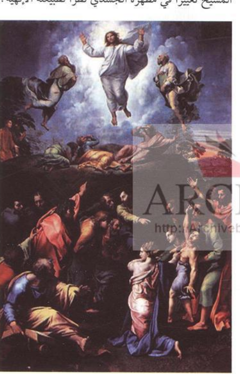
ولم يلبث رفيق الكامل أن دشّن بدايات هذا القرن الجديد بمعرض عنوانه «ترانسفيكيراسيون2000»(4) ليتبعه في نهاية العشرية الأولى بمعرض «ترانسفيكيراسيون

2009»(5) الذي يحمل نفس العنوان مع فارق السنوات الفاصلة (أنظر الصورة عدد2). بين هذا وذاك، ثمة استرجاع للتسميات وترادف في المسميات يجعلنا نُقِرُّ بأن ثنائية التجريد والتشخيص(6)، التي طالما تداول عليها النقاد في ما يخص تجربة الكامل، هي ثنائية واهية تُطَعّم في كل مرة بما قيل وما يقال دون توثيقها أو إعلانها مُكافحةً نقدية.

ولعل اختيارات الرسام الرمزية لتواريخ العرض وتشبثه بنفس التسمية هو رد نقدي جامح يُوجِهُه الكامل لعذاله المعيبين عليه مراوحته «الماركنتيلية» بين التجريد والتشخيص نزولا عند رغبات البرجوازي التونسي، الذي يريد أن يصادف شيئا من حاضره أو ماضيه في العمل الذي سيقتنيه، فيجد في لوحات الكامل التشخيصية ضالته، أو لإرضاء ومراودة «حبيبه الأول»(7)، التجريد، المُترعرع منذ نشأته في الأحضان الغربية والتي تفتح ذراعيها لكل من تتبناه لغاية أو لأخرى(8).

في هذه المُراودة والمُرَاوغة بين الشكل وماهيته المُستعصية أحيانا والمُنكشفة أحيانا أخرى، تبنى الفنان مفهوما مقتبسا من اللغة الفرنسية عرف بالـ«ترانسفيكيراسيون» «Transfiguration» والذي تعسرت علينا ترجمته للعربية لسببين اثنين. يكمن الأول في كوننا لا نجد مصطلحا عربيا يضبط المعنى المحدد للكلمة نظرا إلى أن مرجعياتها الأصلية غربية مسيحية وهي تعني «التغيير في هيأة المسيح». (أنظر الصورة عدد3) ويرجع السبب الثاني للتوظيف اللغوي لهذا المفهوم الذي يحتمل معنى مباشرا وآخر مجازيّا مقترنا بالتجربة المعاشية (9) للفنان وبرؤاه الجمالية التي عادة ما تختلف والقراءات النقدية لأعماله.

فاخترنا حينذاك أن نبدأ بتفسير الإحالات اللغوية للكلمة عسى أن نتمكن من مقاربة مقاصد الفنان وأغراضه المُلتحفة في هذا العنوان بالذات. فأما المعنى الأول، فهو مقترن بمرجع بيُولُوجي وأما الثاني فهو مرتبط بلوحة للرسام رفائيل Raphaël تحمل نفس الاسم. وفي ما يتعلق بالمعنى البيولوجي للكلمة، فإنه يُرادِف قدرة الكائن الحي على تبديل مظهره كليا واتخاذ شكل مغاير لما كان عليه. وأما المعنى الثاني الذي يُحيلنا على اللوحة، فهو مقترن بالتحوّل والتغيّر الذي طرأ على المسيح عند صعوده إلى العالم السماوي وذلك راجع إلى المعتقد المسيحي الذي يعتبر الـ«transfiguration» بمثابة مرحلة حياتية تلقى فيها المسيح تغييرا في مظهره الجسدي نظرا لطبيعته الإلهية.



صورة عدد3:
رافايل، "ترانسفيكراسيون"، زيت على الخشب، 405صم x278صم، 1605،
متحف الفاتيكان.

ولعلنا قد نستقي من خلال هذين التعريفين، البيولوجي والديني، بعضا من المعطيات التي ستساعدنا

في بناء قراءتنا النقدية لهذا المفهوم عند الفنان بالرجوع إلى جملة من التفاصيل التاريخية والإنشائية التي قد ترسي بنا ربما في موانئ بعيدة عن مقاصد الفنان وقد تصادفها أحيانا مع بعض التباينات. والأهم من كل ذلك هو اعتبار القراءة النقدية فعلا في حد ذاته يترادف وماهية الأثر الفني لكونه صياغة مبتكرة.

حينئذ، يُمكِنُ أن تمدنا تعريفات هذا المصطلح بمعطيات متراكبة ومُتواترة في التجربة التشكيلية لرفيق الكامل والتي تميزت، أولا، بالبناءات العضوية للّوحاته التجريدية والتشخيصية على حد السواء وثانيا، بمرحلية ممارسته التصويرية التي تتقدم برويّة مُغيّرة في كل مرة في هيأة تكويناتها ومركباتها.

ويترادف التفسير البيولوجي لكلمة transfiguration مع استطراد للناقد علي اللواتي يقول فيه: «...غير أن أشكاله تأخذ أحيانا في التذكير بعناصر واقع غير مكشوف مباشرة للرؤية شبيه بعالم الخلية الحية. ويُعبّر الفنان عن هذا الواقع البيولوجي في صبغة غالبا ما تكون أحادية اللون وبأسلوب خطي بارع» (10).

وللتأكيد على مرحلية التغيرات والتوجهات في تجربة الكامل، نستحضر قولا للفنان أفادنا به في لقاء معه بورشته مرده الطبيعة الزئبقية للفعل التصويري: «إن رسوماتي تهرب مني كخط الأفق، كل مرة أحاول أن أمسك بها تتوارى وتبتعد لتجدني دائما في حالة بحث عنها»(11). فكيف تتراءى لنا عضوية الإنشاء ومرحلية الانتقال لدى رفيق الكامل عبر التطرق إلى البعض من تمشياته الإبداعية؟

دفاتر الكامل وصياغات الممكن:

يُعتبر التعامل اليومي لرفيق الكامل مع دفاتره المتراصة والمُتناثرة في فضاء ورشته خاصا جدا. فهو لا يفتأ يسجّل ما يخالجه من أفكار عبر رسومات خطية غنائية أو عبر تمزيق وتلصيق بقايا الأوراق والمطبوعات المُتناثرة التي يعدّها خصيصا لهذا الغرض والتي عادة ما تكون نسخا لرسوم قام بتكبيرها أو جزئيات من أعمال فنانين آخرين نخص بالذكر منهم بيكاسو الذي طالما تأثر به الرسام. (صورة عدد4).



صورة عدد4:
صورة لأحد التمارين اليومية التي يقوم بها الكامل قصد التقاء مقترحات و سبل جديدة تولّدها الصدفة.

يمثل هذا التمرين الاعتيادي تمشيا إنشائيا قائمًا بذاته نظرا إلى كونه يسمح للفنان بمداعبة الصدفة واستفزاز اللاّمنتظر(12) الذي قد يفتح أمامه أبواب الممكن باعتباره صيرورة فنية لا متناهية. فالممارسة اليومية لهذا التمرين تسمح للكامل، في سياق بحثه عن اللوحة «الممكنة»، أن يدرج جانبا لعبيّا يوفّر له لذّة بصريّة وحسية هي عماد لعبته التشكيلية اليوم.

كما أن المراوحة بين شذرات أعمال بيكاسو مثلا والمسارات الخطية المبتورة عن رسوم قديمة للفنان هي بمثابة اللّقاء بين المساحة الملوّنة والمسار الخطي. حينذاك، تتحول هذه الممارسة إلى لعبة لغوية يصرّف فيها الرسام الخط والمساحة الملونة وما يفصل بينهما من فراغات صغيرة داخل فضاء «ممكن» يغدو به نحو إنجاز اللوحة التي تُوجِّه هذه البدايات البحثية في مسار جديد.

إنّ اللذّة اللّعبيّة التي يوفرها هذا التمرين اليومي قد تنقلب إثر تكبير المقترح على الحامل إلى صراع حقيقي يعيشه الفنان بنوع من التوتر نظرا إلى أنّ المسارات تختلف رغم توحد البدايات. فتلك الشذرات الملصقة والمُكبّرة أصبحت عنوانا لبدايات جديدة تُقحمه في حوارات مستحدثة مع حامله وألوانه بعيدا عن الفكرة الرائجة بأنه يكتفي بتكبير الملصقات وطِلائها لينشئ لوحته الأخيرة. وحتى وإن كان هذا التمشي الإنشائي واردا، فهو لا يقصي، بأي شكل، من الأشكال، تأصُّل المغامرة التشكيلية التي يخوضها رفيق الكامل وصدق مُقترحاتها لأن ما نراه من تراكب وشفافية وتواتر بنائي بين الشكل واللون والخلفية، في أعماله التجريدية والتشخيصية على حد السواء، مردّه التفاعل العضوي بين جسد الفنان وجسد اللوحة.

ويمُرُّ هذا التفاعل الجسدي عبر جملة النظرات والحركات المنضّدة لمسافات زمنية متواترة، تارة يتنحّى فيها الرسام عن لوحته ليترك مجالا للنظرة الفاعلة وطورا يختلط معها لتتناغم لمساته وحركات يده مع ما قد سُجِّل سلفا في ذاكرته البصرية. كما تتجلى لنا عضوية التكوين في أعمال رفيق الكامل عبر اعتماده المكثف للرماديات الملونة التي تسمح في تراكبها وامتدادها بإلغاء الفواصل الإنشائية بين بدايات الأثر ونهاياته، مُؤسِسةً بذلك للحدث البصري المُتولد عن التباينات الضوئية التي تنشئها مع ما جاورها من لمسات مُشِعة.

من هذا المنطلق يمكن اعتبار التمرين اليومي للتلصيق في الدفاتر الخاصة بالفنان حلاّ اقتصاديا للبدء يسمح له بتجاوز الصمت الرهيب الذي يعُمُّ المساحة البيضاء للوحة أكثر من كونه نمطية إنشائية يرتكز عليها لاختزال المسافات الزمنية الفاصلة بين بدايات العمل ونهاياته(13).

أقاصي التّجريد في تجربة رفيق الكامل:

راوحت تجربة الرسام بين تجريد وتشخيص وكان يجمع بينهما نفس واحد بالرغم من اختلاف المشاهد المبتكرة وتنوعها، ولعلنا نجد أنفسنا أمام أعماله برواق الكمان الأزرق بسيدي أبو سعيد المندرج تحت عنوان «ترانسفيكيراسيون 2009» بصدد النفاذ في جوهر هذه التجربة(14) الممتدة على مدى أربعين عاما ونيف لما نلحظه من البساطة في استعمال المواد الموظفة، ومن سلاسة في صياغة المفردات التي تنضدها. إن التصوير عند هذا الفنان، تجريديا كان أو تشخيصيا، هو قبل كل شيء و بكل بساطة، نمط عيش.

إلا أن بعض النقاد و الباحثين يرون بأن المراوحة بين أسلوبين مختلفين في الكتابة التشكيلية يجعل أعمال رفيق الكامل معقدة إذ « ليس ثمة تعبير تشكيلي تجريدي في تونس أو لنقل خطابا تشكيليّا مجردا في فترة السبعينات والثمانينات وما تلاها في تونس مشحونا بالغموض واللبس مثلما هو الحال بالنسبة لأعمال رفيق الكامل»(15). وهذا الرأي النقدي لا يتلاءم تماما مع ما عشناه كزائرين لهذا المعرض. فمكمن «الغموض» لا علاقة له بالبعد السيميولوجي للأثر الذي ربما قد كان يقصده الباحث، بقدر ما هو قرين تراكب منسوج

بحكمة بين الشكل والخلفية إلى درجة تتعسر فيها أحيانا التفرقة بينهما. وأثناء لحظة التلقي، يستوفي تداخلهما جل المعاني التي يريد الفنان إنتاجها عبر فعله التشكيلي.

ننزّل حينئذ ما سنقوم بتحليله من جدلية بين الشكل والخلفية، التي لعب عليها الفنان وتلاعب بها بإطناب في معرضه الأخير، في سياق قراءة قد تمدنا بمفاتيح جديدة لفهم هذه التجربة خارج كل السجالات القديمة والمترهلة.

وحتى نضفي على لوحات المعرض هذا النفس المُتجدد، حاولنا أن نتناول بالدراسة الإنشائية عملين معروضين، عنوان الأول منهما «ترانسفيكيراسيون باللطخة الحمراء». (أنظر الصورة عدد6). وعنوان الثاني المركب من ثلاثة أجزاء «ترانسفيكيراسيون بالأزرق والباج I،II،III» (16). (أنظر الصورة عدد7). كما سنقوم، أثناء تحليلنا، بدراسة هذه الجدلية كانعكاسات مترادفة بين الشكل والخلفية في العمل الأول ثم كامتداد بينهما في العمل الثاني.



صورة عدد 6:

العمل الأول «ترانسفيكيراسيون باللطخة الحمراء»

تقنية الأكريليك على القماش



صورة عدد 7:

العمل الثاني ، صورة فوتوغرافيّة للّوحات الثلاث كما عُلّقت في المعرض

انطلقت عملية بناء اللوحة الأولى من تلك اللطخة الحمراء التي نراها على الجانب الأيسر والتي تخفي وراءها البياض الناصع للحامل الذي يجعلنا نفكر في أن حدوثها كان عرضيا وأن الفنان شرع في تهيئة حامله محافظا عليها كحدث بصري. حول هذه اللطخة الحمراء، تمتد مساحات مُمَيَعة من الرمادي الملون لتعم الحامل وُتغرقه في شفافية سرعان ما تنحصر في أشكال يحُدُها لون بني معتم. بين الخلفية الأولى وامتداد المساحة البنية، تنبثق أشكال وُشّحت برماديات البدء لتسبح في فضاء مفتوح.

هذا الانقلاب الإدراكي بين البدايات والنهايات هو ما ننعتُهُ «بانعكاس الشكل والخلفية» وهو ذاته المُحرك الداخلي للجدلية القائمة بينهما. غير أن اختيارنا لهذا العمل تحديدا كان مردُه إبراز العلاقات الإنشائية المولدة لهذا الانقلاب الإدراكي والمُتزامنة مع ما يعيشه الرسام من لحظات متأزمة أمام لوحته باعتباره المتلقي الأول لها. ويترجم البحث عن مخرج لهذا التأزم عبر علاقات بصرية تؤالفف بين البدايات والنهايات في الزمن الإنشائي لتتجلى لنا عند تلقي العمل. كما يمكننا أن نجد في هذه اللوحة بعض الإشارات التي تحيلنا إلى الأخذ والرد في بحث الفنان عن الهيأة الأخيرة للشكل. فبتدقيق النظر في الجزئيات، يتبين أن اللون البني الذي غمر به رفيق الكامل خلفيته الأولى متدرج اللويّنات، مما يجعلنا نستنتج بأن بلوغ درجة العتمة التي تكتسحه كان تدريجيا.

ويتراءى لنا كذلك ، عبر هذه الجزئيات، بأن التقنية المستعملة هي تقنية الكلاسي« Glacis» (17) والتي تعتمد لتنضيد مساحات لونية مميعة تحد تدريجيا من

جزئيّـة عدد 1



جزئيّـة عدد 2



جزئيّـة عدد 3



صورة عدد 8 :

ثلاث جزئيات من العمل الأول الـمُعنون "ترانسفيكيراسيون باللطخة الحمراء"

القيم الضوئية للون الأحادي. كما يقوم رفيق الكامل بتوظيف هذه القيم المتدرجة بطرق مختلفة، إذ تمكنه من استئصال أشكال داخل نفس المساحة الضوئية كما هو بارز في الجزئية الأولى، كما تيسر أيضا ولوج الشكل من خلفيته على نحو متواتر أو متواصل كما يتضح ذلك من خلال الجزئية الثانية والثالثة. (أنظر الصورة عدد 8).

ويمكن لهذه الجزئيات الثلاث أن تجتمع حول فكرة البحث عن التواصل البصري داخل نفس المسار Processus. فالرسام يتقدم برويّة نحو الهيأة النهائية التي سيضفيها على شكله الأخير والذي يتحدد بدوره عبر انسيابية جملة الأشكال في الفضاء(18). فبتغطية الخلفية الرمادية الأولى بقطعة من الورق وعبر إحاطتها بسائل بني اللون، يتمكن الرسام عبر تقنية «البوشوار» « Pochoir » من توليد الشكل من داخل الشكل ذاته من دون أن يخلق قطيعة بصرية مع الخلفية البنية الممتدة كما يتضح ذلك في الجزئية الأولى. ويتواصل هذا التلاعب البصري بطرق مختلفة حيث يشطر السائل البني مساحة الشكل في الجزئية الثانية ويوحد بينها وبين الخلفية في الجزئية الثالثة.

هذه الحركية التي يسعى الفنان إلى بثّها داخل الشكل المنبثق من خلفيته مردها البحث عن توازن بصري يراوح بين الملء والفراغ من ناحية وبين الحركة والسكون من ناحية أخرى. وهذا التمشي البنائي للعمل ليس مستحدثا. ففي حديثه عن معرض رفيق الكامل بدار الفنون بالبلفيدار سنة 2000، يوضح الباحث محفوظ السالمي ذلك قائلا: «في هذه الفراغات المحدثة للشات توجد حركية الجزئيات الشكلية كنقيض جوهري للموجود المرئي ككل، سالب و موجب في نفس الوقت. وهذا التوازن بين الفارغ والملآن يجعلنا نركّز أكثر على الشكل بكل انتباه. أما الفراغ من حوله فيبقى نوعا من الاستراحة المفيدة للعين لمواصلة المشوار التأملي للفضاء»(19). وحتى إذا كان هاجس رفيق الكامل في بث الحركة داخل الجزيئات الصغرى المكونة للوحة قديما، فإننا اليوم أمام عناصر جديدة مبتكرة تسمح للمشاهد بتحريك بصره على كامل فضائها. ونحن نتحدث تحديدا عن تلك اللمسات الخطية واللونية الصفراء التي يمكن ملاحظتها أكثر في الجزئيات أعلاه والتي لا علاقة لها ببقية الألوان المستعملة. يقوم الرسام بخطها إثر نهاية العمل ليشد ناظر المشاهد الذي عادة ما يأسر بصره في زاوية تلهيه عن الحركة الداخلية ككل. فالتنضيد اللاحق لتلك



I



II



III

صورة عدد 9 :
اللّوحات الثلاث للعمل الثاني متراصفة كما عرضت

النبرات الصفراء لم يكن اعتباطيا إذ يمكننا أن نلاحظ بأن اتجاهها يتبع نسقا تصاعديا يُساير الحركة العامة للأشكال.

وبالرجوع إلى اللطخة الحمراء التي استهللنا بها تحليلنا لهذا العمل، يمكننا أن نُفسر مراجعة الرسام للوحته على هذا النحو، عبر تلك الخطوط الصفراء، بافتعال حدث بصري يوازيها، إذ تشد هذه اللطخة نظر المشاهد عبر تباينها الحراري مع بقية القيم الموجودة. ولكي يخفض الرسام من حدتها أثناء تلقي العمل، حاول أن يبث جملة من اللمسات اللونية المحتشمة التي لا تقلق التكوين بقدر ما تسهم في تحرير نظر المشاهد وحثه على الجولان البصري عبر كامل المساحة.

ولا يلبث كل فنان في مسار تطوره التشكيلي أن يراوح بين قديمه وجديده وأن يكون المستحدث من أفعاله مستندا إلى تمشيات سابقة عهدها وحاول عبر مراودتها المتكررة مجاوزتها بطريقة طبيعية. فمسار الفنان متأثر دائما بمعطيات زمانية ومكانية تصقل رؤاه لتمضي به قدما في مسيرته التي عادة ما يصاحب نضجها وتبلورها نوع من البساطة، العميقة، التي تعنى بأصل الأشياء أكثر من تفاصيلها.

ولعل ذلك ما يدفعنا اليوم إلى دراسة هذا المعرض لرفيق الكامل وفق جدلية طالما اشتغل عليها الفنان في تجريده أو تشخيصه من دون أن يتعرض إلى دراستها أي من النقاد أو الباحثين التونسيين الذين كتبوا عن مسيرة الكامل التشكيلية. فعبر بساطتها الحاذقة للتلاعب بين الشكل والخلفية تبلغ اليوم هذه التعبيرة أوجها في التجريد.

في معرض «ترانسفيكيراسيون 2009» بالكمان الأزرق بسيدي أبو سعيد، أصبح رفيق الكامل يتلاعب بلونين، على أقصى حد، تتعدد فيهما اللويّنات بتعاقب المساحات اللونية الشفافة. تتراكب هذه المساحات الواحدة فوق الأخرى تاركة المجال أحيانا لخلفية مميعة برمادي ملون ومكثفة أحيانا أخرى في عتمة اللون لتخلق بذلك فويرقات ضوئية للون الواحد.

وتتباين هذه القيم الضوئية المختلفة بصريا مع لون آخر يجعل المشاهد في حيرة من أمره نظرا إلى أن

جزئيّـة عدد 4

جزئيّـة عدد 5



جزئيّـة عدد 6



صورة عدد 10 :

ثلاث جزئيات من العمل الثاني المـعنون "ترانسفيكيراسيون بالأزرق و**الباج. III ,II ,I**"

تصدع الألوان مع بعضها البعض يطمس كل الفوارق بين الشكل والخلفية ويجعله أمام مشهد تقترن فيه البدايات بالنهايات كما يبدو ذلك جليا في اللوحة الثانية، الثلاثية الأجزاء. (نشير هنا إلى الصورة عدد7). فحين نرقب هذا العمل عن كثب، سرعان ما تتعسر علينا التفرقة بين الشكل والخلفية التي تلغى الحدود بينهما لأن توزيع الألوان بين الأزرق الضوئي والباج متقارب من حيث الكم ومن حيث الكيف، إذ لا وجود لتباينات كمية أو كيفية أو ضوئية تغلّب لونا على الآخر. (أنظر الصورة عدد10).

وفي سكون هذا التوازن البصري، تتآلف الأشكال مع بعضها البعض عبر فراغات صغيرة تسمح بوُلُوج لون داخل الآخر دون أن يختلطا كما تُبيِّن ذلك الجزئية السادسة. فتارة يشطر الخيط الرفيع امتداد المساحة وطورا تستقر أشكال متباينة اللون داخل تلك الزرقة المضيئة. حين ندقق النظر في هذه التفاصيل التراكبية، نفهم بأن البيج هو اللون الذي اعتمده الرسام في تحضير خلفيته وبأن الأزرق نضّد فوقه بالاعتماد على تقنية «البوشوار» التي تمرّس عليها الفنان لسنين طوال لتصبح لغة لعبية تستهويه يقوم فيها بتصريف الخط والمساحة وما يفصل بينهما من فراغات صغيرة لتنحدر منها أشكال متفرعة ومتداخلة.

وهذا النوع من التفرع والتداخل عبر الفراغات الضيقة يبدو بارزا خاصة في اللوحة III أين تنعكس العلاقات في توزيع الألوان. (أنظر الصورة عدد9). فبينما كان البيج في اللوحة I هو اللون المتسرب في مساحات الأزرق المضيء عبر تلك الفتحات والخطوط الناتجة عن استعمال تقنية البوشوار، تنقلب الآية في هذه اللوحة III لتتسلل الزرقة في مساحات اللون الثاني. فهل قام الفنان هنا بتغطية كامل المساحة البيج ليتمكن من تمرير الأزرق فوقها أم أنه راوح بين الإخفاء والإظهار، معتمدا تارة على أوراقه المتناثرة وطورا على اللمسات السريعة لفرشاته الملونة؟

يبدو لنا بأن الرسام راوح بين التقنيتين في كلا

العملين لغاية خلق الانقلاب البصري. فالفنان يبحث بين اللوحتين على تواتر الشكل والخلفية بطرق مختلفة حتى تختلط السبل أمام المشاهد وتصعب التفرقة بين بداية العمل ونهايته. هذا العود على البدء هو، بالذات، ما يميز المسار التشكيلي المنتهج في هذا المعرض والذي يحافظ فيه الفنان على بعض التفاصيل الأولى من بدايات العمل لتصبح أشكالا في نهاياته وتنقلب الألوان التي غمرت الخلفية الأولى لتحدد محميات réserves تنقلب بدورها إلى خلفيات والعكس بالعكس. وحينذاك يشكّل هذا النوع من التواتر بين الشكل والخلفية الخصوصية الرئيسية لهذا المعرض وللمسار الذي انتهجه فيه رفيق الكامل.

وحتى ينجح الفنان في لعبته البصرية، توجب عليه العمل على اللوحات الثلاث في نفس الوقت حتى يعدل بينها محدثا المفارقة البصرية وما الصورة التي التقطناها في الرواق والتي تبرز الأعمال الثلاثة معلقة في نفس المستوى وعلى نفس الحائط إلا دليل قاطع على أن المشاهد هو المعني بهذا التلاعب البصري عبر زمانية إدراكه للأشياء. ويعتبر الرسام، بطبيعة الحال، أول متلق لعمله.

في نص كتبه يوسف صديق كافتتاحية لهذا المعرض برواق الكمان الأزرق، يتحدث الكاتب على لسان رفيق الكامل قائلا: «تغامر يدي فوق اللوحة الممتدة والمثبتة... يؤثر الضوء على المكان والأجساد والأشياء... تفاجئني الأشكال والألوان عبر جرأتها والأثر في تقدمه، يكتسب شبه استقلالية تخدعني عن طواعية، بلذة» (20).

وسنحاول أن نبلور الآن فكرة امتداد الشكل في الخلفية عبر قراءة الأعمال الثلاثة متراصفة الواحد تلو الآخر كما تم عرضها في الرواق. نلاحظ، منذ الوهلة الأولى، بأن ما يخلق علاقة بصرية مباشرة بين الأعمال الثلاثة هي الألوان المستعملة التي تتراوح بين الأزرق المضيء والبيج والرمادي المتسخ بما تبقى في فرشات الرسام من ألوان مستعملة للتحضير الأولي لمحامله. ويتدرج هذا الرمادي في إضاءته فتراه مميعا في العملين الأيسر والأيمن وتجده مشبعا في الوسط. ويكفي أن نحط بصرنا على العمل الثالث أو الأول حتى نفهم بأن الفنان موغل في اقتصاده للمواد المستعملة من ناحية ومؤلف لعلاقات عضوية بينها من ناحية أخرى.

وأساس هذه العلاقات العضوية والبنائية هي الشفافية الخالصة لكل لون ولكل كثافة لونية. فالمتمعن في الجزئية السادسة يمكنه أن يستشف جملة هذه العلاقات بداية بالسائل اللوني المميع الذي يعم الخلفية البيضاء للحامل. (أنظر الصورة عدد10). ويراوح هذا السائل اللّوني في رمادياته القرمزية بين الشفافية المميعة والشفافية المعتمة نسبيا. وهذا التراوح بين كلا الشفافيتين هو، لعمري، دليل واضح على التآلف العضوي بين السائل اللوني والحامل وحركات يد الرسام المتحررة من أي تكلف بصري خارج نطاق المعايشة للعمل التصويري.

إن القيمة الرمادية الداكنة نسبيا في «ترانسفيكيراسيون II» تتوسط لوحتين تغلب عليهما القيم المضيئة لتتآلف وتتقاطع معهما عبر أشكال مشعة تخترق الرمادي الملون بضبائها. (أنظر الصورة عدد9). هذه الأشكال المضيئة تؤسس لامتداد هو بمثابة الخط البصري الواصل والفاصل بين اللوحات والذي طالما اشتغل عليه الفنان عبر الانتقال المتواتر لريشته فوق الحوامل الثلاثة التي يراودها في نفس الوقت.

وتمتد تلك الأشكال المضيئة في ما جاورها من قيم ضوئية مرادفة، فبين «ترانسفيكيراسيون» I و«ترانسفيكيراسيون» III يمتد جسر بصري أسُّه بعض من الأشكال المبعثرة التي تخترق عتمة الرمادي الملون بضبائها المحتدم إشعاعه عبر تلك الخطوط الداكنة التي تحدها. والأدلة كثيرة على مثل هذا النوع من التواتر الإنشائي. فعندما ندقِّق في تفاصيل الأعمال، يمكننا أن نلاحظ بسهولة أن نشأتها تراوحت بين تقارب وتباعد للحوامل الثلاثة في الزمن الإنشائي إذ يكفي أن نقرِّب الأعمال من بعضها البعض حتى نلحظ هذا التواتر المولد لامتداد الأشكال في خلفياتها أو لامتداد الخلفيات في أشكالها.

إن بساطة الطرح في هذا المعرض الأخير، من حيث التأثيرات البصرية والاقتصاد في المواد والألوان المستعملة، مثّلت نقلة نوعية بالمقارنة مع تمشيات الفنان السابقة. وبغض النظر عن أي تكلّف أو تأثير بصري يستهوي الناظر، أصبح رفيق الكامل يبحث عن الولوج في جوهر تجربته بعيدا عن كل الثنائيات كالتجريد والتشخيص أو التجريد داخل التشخيص نفسه أو غير ذلك من المسائل الشكلانية.

ولعلّ ذلك ما يعنيه رفيـق الكـامـل بمصطلح «الترانسفيكيراسيون» في معرضه الأخير بما هو تجاوز واختراق لحدود الأنا المبدعة بعد أن كان مرتبطا في سنة 2000 بسقوط الحدود الفاصلة بين التجريد والتشخيص في معرضه بدار الفنون بالبلفيدير. وهنا مكمن التحدي بالنسبة إلى الفنان الذي يرنو دائما إلى بلوغ ما وراء الممكن من آفاق إبداعية متاحة (21).

وننتهي أخيرا بقول ليوسف صدّيق ختم به نصه الذي قدم لهذا المعرض وهو في كُنهه استبطان لحديث وجهه ديدرو إلى الرسام الكبير شاردان: «أوه شاردان، إن ما تسحقه على ملونك ليس أبيض أو أحمر أو أسود، إنه كنه الأشياء، إنه الهواء والضياء الذي تحمله على طرف فرشاتك وتضعه فوق اللوحة»(22). وما استحضار هذه الاستعارة إلا تعبير عن نضج الرؤيا التي بلغها رفيق الكامل عبر المساءلة المستديمة للغته التشكيلية والتي جردت في هذا المعرض من كل بذخ بصري وتعالت عن أي معنى يجاوز لحظة الفعل.

وذلك بعينه مكمن "التحدي" عند الفنان الذي اختار له اسم "الترانسفيكيراسيون" بما هو تجاوز ملحٌّ لكل المكتسبات التقنية والذهنية والفنية التي يمكن له بلوغها خشية التوقف والجمود: خشية الموت. ولسائل أن يسأل الآن عن المشاريع القادمة التي يمكن أن يخوض فيها الفنان بعد أن أرجأ كتابته إلى الدرجة الصفر.

* صور المقال وفرتها الكاتبة

الهوامش والإحالات

1) نقصدُ هنا «مدرسة تونس» وأتباعها وقد أُستعمل هذا التعبير من طرف زبير لصرم في كتابه المعنون «رفيق الكامل» والمنشور في تونس عن دار سيراس سنة 1991

2) يعرف المفكر الايطالي غرامشي Gramsci الايدولوجيا بكونها تصور للعالم يتبلور ضمنيا في الفن والحقوق والاقتصاد و كل مظاهر الحياة الفردية و الجماعية. ويفرق المفكر على هذا المستوى بين إيديولوجيا عضوية تاريخيا «idéologie historiquement organique» وأخرى تعسفية عقلانية «idéologie arbitraire rationaliste». فأما الأولى، فإنها ضرورية لبعض الهياكل و لها شرعية سيكولوجية لأنها تساعد في تنظيم الإنسان وخلق المجالات التي يتحرك فيها والتي تكسبه وعيا بموقعه. أما الثانية، فإنها مقصودة ولا تسهم إلا في خلق حركات انفرادية وجدالية تعارض الحقيقة.

3) كان رفيق الكامل من طلبة دفعة 1967 الذين سافروا إلى فرنسا في إطار الدراسات التكميلية والذين تأثروا حتما بالانفتاح على التجارب الفنية الحديثة والمعاصرة الغربية. في بداية السبعينات، اتسمت جل أعمال التشكيليّين التونسيين الشبان بالتّجريد وساهمت زيارة العديد منهم إلى الدول الغربية في إنماء حسهم التشكيلي ورؤاهم الجمالية، كما يعتبر التجاؤهم إلى هذا النوع من التعبير بمثابة القطيعة مع منهج «مدرسة تونس» التي أسست لرؤية فنية تتغنى بالتراث وخصائصه الفولكلورية المرتبطة بالأصالة التونسية. وقد مثّل التجريد في تلك المرحلة التاريخية مغامرة فنية عرّضت هؤلاء الفنانين إلى التهميش وعدم اكتراث الآخرين بتجاربهم. وبالرغم من

ذلك، فقد كانت هذه التجربة التجريدية بداية لتحرر الساحة التشكيلية التونسية من التصور الفلكلوري للتراث بحيث أصبح الفنان قادرا على خلق أشكال تعبيرية تكشف على مكنوناته وانفعالاته الخاصة فاتحة له آفاقا جديدة لمساءلة مفهومي الهوية والانتماء خارج الخطاب السائد في تلك الفترة.

4) معرض «ترانسفيكيراسيون 2000» نظمته وزارة الثقافة بدار الفنون بالبلفيدير بتونس سنة 2000.

5) معرض «ترانسفيكيراسيون 2009» نظمه الرواق الخاص «الكمان الأزرق» بسيدي أبو سعيد في ديسمبر 2009.

6) يكفي أن نقرأ مقال يوسف صديق الذي كتبه بالفرنسية في جريدة «La Presse» سنة 1976 والمنشور يوم غرة ماي تحت عنوان«Le faux problème de l'abstrait» «La fatalité de Rafik» حتى نفهم بأن ضالة رفيق الكامل ليست ذات طابع شكلاني (formaliste) بقدر ما هي مرتبطة بماهية وجودية يتحقق عبرها الفنان كمبدع. وما يدعم أكثر فكرة المعنى المتعلق مباشرة بالمعايشة الفنية للأثر هو ما جاء على لسانه متحدثا عن تجربة التشخيص والمنقول في مقال كتبه خليل قويعة بمجلة «الحياة الثقافية عنوانه: «أسفار الرؤية ومدارات التجربة التشكيلية لدى الفنان رفيق الكامل» : « المهم بالنسبة لي ليس الموضوع الثابت (سيدي أبو سعيد). بل المهم هو أن أعيش الموضوع داخليا»، العدد108، أكتوبر1999، ص 102

7) هذه العبارة للأستاذ حبيب بيده.

8) حاولنا في ما سبق تبيان الرواسب الايديولوجية و الحسابات الشخصية الضيقة التي ترسّخ لمثل هذا النوع من الخطاب و الذي يتحداه الكامل بصمت أقواله و وقع فرشاته اللاذع و الفند لانشطاره الإبداعي المزعوم: ذلك هو مكمن التحدي لدى الفنان الذي لا يلبث أن يعاوده في كل مرة بطرح مختلف.

9) في حوار خاص مع الفنان، سألناه عن المعنى المقصود من هذا المفهوم فقال بأنه مرادف للتحدي لديه دون أن يوضح الأطراف المقصودة بذلك و لا غاياته. فأخذنا على عاتقنا كباحثين تشكيليين أن نقدم لهذا المفهوم من زاوية نظر تاريخية وإنشائية، لا نظرية و جمالية فحسب.

10) علي اللواتي، الفن التشكيلي المعاصر التونسي، نشر المركز الثقافي الألماني بتونس 2001 .

11) حوار مع الفنان بورشته بالمعمورة في 18 جانفي 2009. (أنظر الأصل الفرنسي للترجمة العربية بالملحق).

12) وجدت في ورشة الفنان أثناء زيارته بعضا من الشذرات الورقية الممزقة والمتراصفة على الحامل بدون تلصيق. سألناه عن سبب ذلك فأجابنا «إن التركيبة بالنسبة لي لا يمكن أن تنتهي من الوهلة الأولى، إذ عادة ما أترك لها و لنفسي وقتا كافيا في انتظار أن يحل طارئ ما يغير مسيرة الأشياء. فيمكن أن أغادر ورشتي مثلا لأجد عند عودتي الريح داعبت مقترحي الأول مؤسسة لعلاقات جديدة بين الأشكال لم تكن في الحسبان». رفيق الكامل، حوار خاص، 2009/01/18

13) تدعيما لهذا القول، فإن الفنان لا يكتفي بالعمل على لوحة واحدة بل يشتغل على جملة من الحوامل في نفس الوقت مراوحا إياها عبر فترات زمنية متباعدة، إذ نجد أعمالا ممضاة سنة 2009 و منجزة على حوامل قديمة كان قد بدأ بالاشتغال عليها سلفا ثم هجرها ليراجعها بعد مضي سنوات من النسيان دون أن يؤثر ذلك على تفرد التعبيرة المنشأة لأن الفاعل واحد رغم تعدد الأفعال و تصريفاتها الزمنية و المكانية.

14) ما يدعم أكثر هذا التوجه في قراءة أعمال المعرض هو العنوان المختار الذي ورد استعماله منذ تسع سنوات في معرضه «ترانسفيكيراسيون 2000» بدار الفنون بالبلفيدار المنظم من طرف وزارة الثقافة. وإذا سلمنا بأن هذا التواتر بين العناوين لا يمكن أن يكون بمحض الصدفة، يمكننا أن نجزم حينئذ بأن الفنان بصدد تتبع خيط رفيع تتراءى له أطرافه بتقدم الزمن و نضج الرؤية و المجال الذي تحدده حركته في ظل بحثه عن المجهول هو التجريد بعينه و الذي لا نقصد به فقط غياب الصورة المشخصة بل بالأحرى البحث في لغته التشكيلية و الطرق المختلفة لنظمها.

15) الفاتح بن عامر، أطروحة الدكتوراه الموحدة في علوم وتقنيات الفنون، «التجريد بتونس في الستينات والسبعينات مبحث جمالي ونقدي»، سنة 2004-2005، ص 360.

16) تعتمد لوحة «Transfiguration à la tache rouge» تقنية الأكريليك على القماش و مقاسها 114×145صم بينما كوّن العمل الثاني من ثلاثة أجزاء، أنجز بنفس التقنية وعنون كالآتي « Transfiguration bleu beige I، II، III».

17) نجد في معجم «لوبوتي روبار2001» «Le Petit Robert 2001 »، التعريف الآتي لكلمة «كلاسي» «Glacis»: «هي طبقة رقيقة من الدهن المميع، لزجة و شفافة كالبلور، نطلي بها الألوان الجافة للتأليف بين اللوّينات و لجعلها أكثر إشعاعا». (أنظر الأصل الفرنسي للترجمة العربية).

18) في مقال بمجلة الحياة الثقافية عدد 146 سنة 2003 كتبه محفوظ السالمي تحت عنوان «تجربة رفيق الكامل حذق المعنى في رتق المرئيات»، يوضح فيه بأن الحركة في لوحات رفيق الكامل تظل مترابطة وفق مبدأ السيلان (l'écoulement) الذي يتحدث عنه Gaumer، أحد منظري الجشتلط Gestalt، و الذي يعتبره بمثابة التضاد بين الكبير مع الصغير من الأحجام: فالجزئيات المتحركة من الأحجام الكبيرة تحدث نوعا من الايقاع و التناغم.

19) محفوظ السالمي، «تجربة رفيق الكامل، حذق المعنى في رتق المرئيات»، مجلة الحياة الثقافية عدد 146، سنة 2003، ص136.

20) يوسف صديق، «فن متعطش للحياة أو أسير المعمورة»، نص كاتالوك معرض «ترانسفيكيراسيون 2009» برواق الكمان الأزرق بسيدي أبو سعيد، ص5. (أنظر الأصل الفرنسي للترجمة العربية).

21) إن فكرة استعمال رفيق الكامل ليده اليسرى عوضا عن اليمنى تندرج ضمن تصادم بين تكوين أكاديمي يكرس التحكم في الأداة والحامل الذي يحذقه الرسام تماما و بين كل الإمكانيات التعبيرية والسبل الإنشائية التي تتيحها القطيعة مع هذا النوع من الممارسات. وهذه الفكرة متأثرة حتما بأعمال بيكاسو، دبيفي، ألشانسكي...

22) يوسف صديق، «فن متعطش للحياة أو أسير المعمورة»، نص كاتالوك معرض «ترانسفيكيراسيون 2009» برواق الكمان الأزرق بسيدي أبو سعيد، ص9. (أنظر الأصل الفرنسي للترجمة العربية).

تصدُّع الهويّة العربيّة الإسلاميّة في المجتمع التّونسي

محموذ الذوادي/ جامعي، تونس

■ مقدمة

تطرح صفحات هذه الورقة ظاهرة ما نسميه تصدع الهوية العربية الإسلامية في المجتمع التونسي بعد الاستقلال وبالتحديد في العهد البورقيبي على الخصوص. نتبنى مفهوم الهوية العربية الإسلامية لإلقاء الضوء ليس على حالة الإسلام فقط في تونس بعد رحيل المستعمر الفرنسي في 1956 وإنما أيضا على وضع اللغة العربية في البلاد التونسية. وبعبارة أخرى، فمنهجيتنا ترى أن اللغة العربية والدين الإسلامي هما قطبا منظومة الهوية الجماعية التونسية أو الشخصية القاعدية التونسية. وتأتي مشروعية استعمال قطب اللغة العربية في دراسة الدين الإسلامي في القطر التونسي بسبب العلاقة الوثيقة بين لغة الضاد والإسلام في المجتمعات العربية الإسلامية. أي أن القطبين يؤثران سلبا وإيجابا في بعضهما البعض، كما سنرى.

مفهوم الهوية الجماعية :

يرى المختصون في العلوم الاجتماعية الحديثة أن عامليْ اللغة والدين هما أكثر العوامل الثقافية المحددة للهوية الثقافية الجماعية للشعوب. وبالتالي (Koivisto 2002 : 14) فالهوية الجماعية للمجتمع التونسي هي هوية عربية إسلامية في الصميم، بمعنى أن كلا من اللغة العربية والدين الإسلامي هما العاملان المشتركان لدى الأغلبية الساحقة من مواطني المجتمع التونسي. ترى ورقة بحثنا أن الهوية العربية الإسلامية للشعب التونسي أصابها التصدع على مستوييْ اللغة والدين منذ مجيئ الاستعمار الفرنسي.

المسألة الدينية في المجتمع التونسي :

ليس من الموضوعية دراسة المسألة الدينية، في المجتمع التونسي بعد الاستقلال، دون الأخذ بعين الاعتبار الأثر الاستعماري اللغوي والثقافي الفرنسي الذي حملته وتحمله النخب السياسية والثقافية التونسية منذ العهد البورقيبي الأول للاستقلال في 1956.

ترى منهجيتنا في هذه الورقة أن دراسة المسألة الدينية في هذا المجتمع تتطلّب النظر إليها من خلال ما نسميه «منظومة الهوية العربية الإسلامية للشعب التونسي» المكوَّنة من قطبين رئيسيين : اللغة العربية والعقيدة الإسلامية، كما أشرنا سابقا. تأتي مشروعية هذه المنهجية من ثقل دور النخب التونسية السياسية والثقافية ذات التعليم الاستعماري الفرنسي/الغربي لغة وفكرا في إدارة البلاد بعد رحيل الفرنسيين، الأمر الذي أدى إلى بروز مشاكل لدى معظم تلك النخب لا مع الدين الإسلامي فقط وإنما أيضا مع اللغة العربية. وبعبارة أخرى، يصحّ القول بأن النخب التونسية السياسية والفكرية صاحبة التعليم الفرنسي/الغربي تشكو، منذ الفترة البورقيبية، من أعراض مختلفة غير سليمة مع قطبيْ الهوية العربية الإسلامية للتونسيات والتونسيين : اللغة العربية والإسلام (الذوادي 2002، 2006، 2013).

فلنبدأ بما نطلق عليه ظاهرة التصدع اللغوي المنتشرة لدى جُل فئات الشعب التونسي بعد الثورة وقبلها.

مشروعية العامل اللغوي في البحث الديني :

قد يتساءل البعض عن مشروعية إثارة قضية اللغة العربية في بحث عن المسألة الدينية في المجتمع التونسي. وهو تساؤل مقبول بالنسبة إلى من درسوا، مثلا، المسيحية في المجتمعات الغربية. فالدين المسيحي هو عقيدة أغلبية تلك المجتمعات التي تتحدث عشرات اللغات المختلفة؛ أي أن المسيحية انتشرت كدين دون أن يصاحبها نشر لغة الإنجيل.

وهذه هي نقطة الاختلاف الكبيرة التي يتميز بها انتشار الإسلام في ما يسمى اليوم العالم العربي. فالدين الإسلامي دخل المجتمعات العربية كعقيدة كتابها الأول هو القرآن الكريم الناطق باللغة العربية. فاعتناق الإسلام من طرف معظم سكان ما سيُعرف لاحقا بالعالم العربي لم يشجعهم على تعلم لغة الضاد فقط وإنما على تبنّيها كلغة وطنية. ومن ثم، فالعلاقة وثيقة جدا بين اللغة العربية والإسلام عند مسلمي الوطن العربي حتى صارت كلمة مسلم في حالة بعض مجتمعات المغرب العربي تساوي كلمة عربي والعكس صحيح (مسلم = عربي، عربي = مسلم). وبعبارة أخرى، فقد عُرّب لسان أغلبية سكان [ما يُعرفُ اليوم بـ] المنطقة العربية بعد أن اعتنقت الإسلام. وهكذا، نرى أن العلاقة عضوية بين اللغة العربية والإسلام لدى المسلمين العرب بحيث أنّ وضع كل منهما يؤثر في وضع الآخر سلبا أو إيجابا.

أثر الفرنسية على العربية والإسلام عند النخب :

يرجع تحيز معظم التونسيات والتونسيين بعد الثورة وقبلها إلى الفرنسية على حساب العربية منذ رحيل الاستعمار الفرنسي إلى أن أصحاب القرار السياسي والمثقفين والجامعيين في هذا المجتمع التونسي هم مفرنسو أو مزدوجو اللغة والثقافة، بحيث يغلب عليهم تفضيل اللغة الفرنسية وثقافتها على اللغة العربية وثقافتها كرمزين رئيسيين للوطنية والهوية التونسية. يشير هذا الواقع التونسي إلى أن الاستعمار اللغوي والثقافي الفرنسي أفسد/يُفسد علاقة هؤلاء باللغة العربية وثقافتها. فهم بذلك يختلفون عن بعض النخب القيادية في مجتمعات أخرى معاصرة كسبتْ فعلا رهان الحداثة وذلك بجعل لغاتها الوطنية وهوياتها الثقافية في صلب عملية التحديث كما هو الحال في اليابان وكوريا الجنوبية والصين ومقاطعة كيباك بكندا، وتركيا؛ بينما ينادي كثير من النخب التونسية بتهميش اللغة العربية والثقافة الإسلامية العربية في عملية التحديث. وبعبارة أخرى، يهيمن على تلك النخب الاغترابُ اللغوي الثقافي الذي يضرّ علاقاتهم بهوية الشعب التونسي العربية الإسلامية. ولذا يجوز القول إن التأثير السلبي لتعلم الفرنسية، لغة المستعمر، على اللغة العربية لدى تلك النخب انعكس بدوره سلبا على إسلام هؤلاء، نظرا للعلاقة الوطيدة بين اللغة العربية والدين الإسلامي عند المسلمين العرب؛ ومن ثم، عُرفت وتُعرف النخب

التونسية العلمانية/الحداثية بأنها غير متحمسة لا للغة العربية ولا للإسلام.

التصدع اللغوي في المجتمع التونسي :

ولتشخيص معالم هذا التصدع اللغوي أنشأنا بعض المفاهيم لقياس هذا التصدع اللغوي في المجتمع التونسي بطريقة مجسمة شبه كميّة نقتصر منها، هنا، على ذكر مفهومين هما: «الازدواجية اللغوية الأمارة» و«التعريب النفسي» فالازدواجية اللغوية الأمارة هي تلك التي تجعل التونسيات والتونسيين قاصرين على الذود عن لغتهم الوطنية (العربية) وغير مبالين بها أثناء استعمالهم إياها في شؤونهم الشخصية، وفي ما بينهم، وفي أسرهم ومؤسساتهم بحيث تصبح عندهم في حالات عديدة لغة ثانية أو ثالثة (الذوادي 2013). أما التعريب النفسي فهو أن تكون للتونسيات والتونسيين علاقة حميمية مع اللغة العربية بحيث تكون لها المكانة الأولى في قلوبهم وعقولهم واستعمالاتهم، فيغارون عليها ويدافعون عنها بكل تحمس في الدوائر الخاصة والعامة. لكن الملاحظات الميدانية المتكررة للسلوكيات اللغوية التونسية قبل الربيع العربي وبعده تفيد انتشارا كبيرا للازدواجية اللغوية الأمارة وغيابا شبه كامل للتعريب النفسي لدى أغلبية الأجيال التونسية منذ الاستقلال في 1956 (الذوادي 2013).

معالم التصدع اللغوي لدى القمة والقاعدة :

يكفي هنا ذكر عشر سلوكيات لغوية تونسية لدى القمة والقاعدة قبل الثورة وبعدها تشير كلها إلى الحضور القوي للاستعمار اللغوي الفرنسي المهيمن بمستوييْه اللغوي والنفسي كما جاء تعريفهما في السطور السابقة :

1 ـ عُرف في العهد البورقيبي أن مَحاضر اجتماعات الوزراء كانت تكتب بالفرنسية. كما يشهد مرافقو الرئيس بورقيبة أنه يستعمل الفرنسية (لغة المستعمر) عوضا عن العربية في لقاءاته مع القادة الأمريكيين أو الألمان على سبيل المثال. أي تقع ترجمة كلام الرئيس بورقيبة إلى مخاطَبيه من الفرنسية وليس من اللغة العربية/الوطنية إلى الإنكليزية أو الألمانية. وبكل تأكيد لا يقتصر هذا السلوك اللغوي الاستعماري على بورقيبة فقط، وإنما هذا الأخير هو مجرد رأس جبل الجليد للنخب السياسية والثقافية التونسية والطبقات الاجتماعية العليا والمتوسطة خاصة في المجتمع التونسي المعاصر.

2 - خاطب الرئيس المنصف المرزوقي في قصر قرطاج في 2012 نظيره الإيطالي باللغة الفرنسية بدلا عن اللغة العربية / الوطنية.

3 ـ لقد صرّح وزير التربية محمود المسعدي في المرحلة البورقيبية في مقابلة مع مجلة الحزب الحاكم (Dialogue) يومئذ بخصوص عدم تعريب التدريس باللغة العربية في المدارس التونسية قائلا : يجب تدريس التلاميذ التونسيين باللغة الفرنسية وتعليمهم اللغة العربية (بوقمرة 1985 :5).

4 ـ تتعامل جل البنوك التونسية حتى يومنا هذا مع زبائنها التونسيين باللغة الفرنسية.

5 ـ تُعوِّض اليوم كلمة «ماما» كلمةَ أمي عند أغلبية الأطفال التونسيين وكذلك يستعمل كثير من الجمهور التونسي عبارة ça va عوضا عن كلمة لاباس التونسية.

6 ـ يكاد التونسيات والتونسيون لا يستعملون إلا اللغة الفرنسية في الحديث عن أرقام الأشياء. وهذا ما يشهد به، مثلا، حديثهم عن شبكة المترو بالعاصمة.

7 - نظمت النساء الديمقراطيات لقاء في 2012/01/28 ببيت الحكمة لتتحدث فيه خاصة بعض النساء المثقفات في العلوم الإنسانية والاجتماعية عن وضع المرأة في المنطقة العربية الإسلامية. اختارت جميع المتحدثات اللغة الفرنسية لعرض مداخلاتهن رغم أن الموضوع الرئيسي كان «مكانة المرأة في القرآن والحديث ولدى الفقهاء».

8 ـ لا تكاد التونسيات تستعملن إلا اللغة الفرنسية في الحديث عن ألوان ومقاييس الملابس.

9-لا تكتب الأغلبية الساحقة من التونسيات والتونسيين الصكوك المصرفية/ الشيكات إلا باللغة الفرنسية.

10 ـ يُلاحظ على الإذاعات والقنوات التلفزيونية العربية الوطنية التونسية بعد الثورة استعمالها للغة الفرنسية أكثر مما كان عليه الحال قبل 14/ 01/ 2011. من ذلك مثلا، أنّ مذيعة تونسية مقدمة للأخبار في الإذاعة الوطنية التي استعملت في شهر ماي 2013 كلمة (plutôt) عوضا عن الكلمة العربية (بل).

التصدّع اللغوي تونسيا ومغاربيا :

إن ظاهرة التصدع اللغوي في المجتمع التونسي هو جزء من وضع اللغة العربية في مجتمعات المغرب العربي. ولوصف الأمر بمؤشرات ميدانية نكتفي بذكر المثال التالي. لقد حضرنا ندوة حول «نموّ المدن المغاربية عبر العصور» نظمها المركز الأمريكي للدراسات المغاربية بتونس (CEMAT) يومي : 26-27/ 05/ 2005.

كانت أغلبية المشاركين من الجزائريين والمغاربة والتونسيين. اختار هؤلاء اللغة الفرنسية للقيام بمداخلاتهم ماعدا مشاركة مغربية واحدة اختارت اللغة العربية لإلقاء ورقتها. وقد أثار ذلك حيرة وصدمة واستهزاء بين زملائها وزميلاتها المغاربيين. . . علما أن المنظمين الأمريكيين للندوة وافقوا أن تلقي المشاركة المغربية ورقة بحثها باللغة العربية. يشير موقف أولئك الباحثين إلى مدى استمرار رواسب الاستعمار اللغوي الثقافي الفرنسي بين النخب الثقافية في مجتمعاتنا رغم مضيّ ردح من الزمن على اندحار الاستعمار. وهو تصدع لغوي بيّن المعالم لدى النخب المثقفة في المجتمعات المغاربية.

كما تشير أدلة كثيرة من المجتمع التونسي ومن المجتمعات المغاربية أن معظم المثقفين الفاقدين للتعريب النفسي -كما هو الحال في المثال أعلاه- نجدهم أيضا غير متحمسين للإسلام ناهيك عن الدفاع عنه. وفي مقابل ذلك، فإن النخب الجزائرية العروبية (المنادية بالتعريب وصاحبة التعريب النفسي) سلكت في بداية الاستقلال سياسات لصالح الإسلام فجعلت يوم الجمعة عطلة أسبوعية واتبعت منوالا في التنمية يحقق روح العدالة في فلسفة الدين الإسلامي إذ تبنّت النموذج الاشتراكي ذلك ما طبقته القيادة السياسية الجزائرية بقيادة الرئيس هواري بومدين. وهذا ما لم تقم به القيادة السياسية البورقيبية ولا التي جاءت بعدها لأن تكوينها اللغوي الثقافي الفرنسي - كما رأينا - لم يكن يسمح لها بذلك. وهكذا تتجلى مصداقية مقولتنا في هذه الورقة التي تؤكد على العلاقة العضوية بين اللغة العربية والإسلام في العالم العربي. أي أنهما قطبا الهوية العربية الإسلامية اللذان يؤثران سلبا وإيجابا في بعضهما البعض.

التصدّع الديني :

حاولت فرنسا أيضا تحقيق ما يمكن تحقيقه على مستوى تصدع الجانب الديني في الهوية التونسية. وبسبب التكوين اللغوي والثقافي الاستعماري للنخب السياسية والثقافية التي حكمت المجتمع التونسي بعد الاستقلال، اتُخذت في البلاد التونسية سلسلة من القرارات التي ليست في صالح الإسلام. أذن بذلك بورقيبة وأشرف عليها ومارسها شخصيا على الملإ بمساعدة رجال ونساء نظامه : الحط من مكانة جامع الزيتونة والدعوة إلى إفطار رمضان وإلغاء نظام الحُبُس وإقصاء الزيتونيين ومن لهم ثقافة عربية إسلامية مشرقية من المشاركة في الحكم على أعلى مستوى هرم السلطة السياسية بعد الاستقلال. وقد مُنع الإسلاميون من النشاط السياسي في عهديْ بورقيبة وبن علي، وسُجنوا ونُكّل بالذين لم يهربوا من البلاد إلى المنفى. فبورقيبة وبن علي والنخب السياسية والثقافية في عهدهما لم يكونوا متحمسين لا للإسلام ولا للغة العربية (القطبين الرئيسيّين للهوية العربية الإسلامية للشعب التونسي). ووفقا لمؤشرات التصدع اللغوي والديني المذكورة

سابقا، يمكن القول **بأننا أمام تصدع فعلي في قطبيْ هوية الشعب التونسي** في عهديْ الجمهورية الأولى 1956 - 2011 .

وتعود هذه الأزمة في المقام الأول إلى الاحتلال الاستعماري الفرنسي الذي نشر لغته ومدارس أفكاره خاصة بين النخب الثقافية والسياسية والعسكرية المديرة لشؤون البلاد التونسية في العصر الحديث. كما مُورسَ التضييق حتى على الخريجين التونسيين من جامعات غربية في عملية انتدابهم في الجامعات التونسية إذا كانوا قد درسوا قبل ذلك في جامع الزيتونة أو في جامعات عربية مشرقية. أشرفتْ على كل ذلك، بالنيابة عن المستعمر، نخبٌ سياسية وثقافية تونسية ضعيفة الاحترام والعمل لصالح تمتين عُرى هوية الشعب التونسي (اللغة العربية والإسلام) كمعْلمين أساسيّين ومركزيّين لمفهوم الوطنية التونسية السليمة من وزر الآثار الاستعمارية.

التعامل المستنفر مع الإسلاميين في تونس والعالم العربي :

لم يسمح الحُكّام العرب في المشرق وفي المغرب للإسلام السياسي بالحضور والمشاركة في حركة مسيرة الشعوب العربية. وبعبارة أخرى، فمعظم نظم الحكم العربية بعد الاستقلال تبنّت إقصاء الإسلاميين لا احتضانهم داخل مجتمعاتها .

إن تلك السلوكيات والسياسات الحمّالة للتمييز اللغوي الثقافي السلبي ضد الإسلاميين تشير بقوة إلى أن النخب التونسية والعربية السياسية والعسكرية الحاكمة، وكذلك النخب المثقفة تشكو من تصدع في هويتها الإسلامية يحرمها من القدرة على التعامل بالعدالة والمساواة الكاملتين مع كل مواطنيها، رغم أنّ مبادئ الديمقراطية والإسلام ترفض مثل ذلك السلوك، وهم بذلك لا يشكون فقط من تصدع في تماسك هويتهم الإسلامية **وإنما يصعب أيضا الاطمئنان على قوة وصلابة اعتقادهم في روح ومبادئ الديمقراطية الثابتة والأصيلة.**

وخلاصة القول إنّ تلك النخب التونسية والعربية تعاني **من تصدع ثقافي مزدوج** بسبب موقفهم من الإسلاميين وممارستهم للديمقراطية. وهكذا تغيب، أمس واليوم عند معظم النخب السياسية والعسكرية والثقافية في مصر وتونس، الدعوة والترحيب بحكم الإسلام السياسي المستنير: أي المعتدل والمتبني بقوة لوسطية الإسلام والمرحب بممارسة الديمقراطية. ولعل حركة النهضة في تونس خير مثال للإسلام السياسي الرحب الآفاق والمنفتح على إيجابيات منظومة الحداثة. وبالرغم من ذلك، فإن تصدع قطب الإسلام عند هؤلاء في مصر وتونس ينفرهم حتى من الإسلام السياسي المعتدل والحداثي.

يعبّر المفكر المصري الكبير عبد الوهاب المسيري عما نسمّيه التصدع اللغوي الديني بأنه استعمار غربي **يحطم** البنية الثقافية (اللغة العربية والدين الإسلامي) للشعوب العربية التي وقع احتلالها. ونتج عن ذلك تغريب الكثير من **النخب الحاكمة واستيعابهم في** الحضارة الغربية. ومن ثم، أصبحت غزوات الجيوش العسكرية الغربية غير ذات موضوع. وعوضا عن ذلك، تبنت بالوكالة عنها **جيوش أهل البلد من تلك النخب** خدمةً للمستعمر وإعاقة للتحرر الكامل من أخطر أنواع الاستعمار جميعا (المسيري 2012 : 332 - 335).

تنسجم مقولتنا في هذه الورقة مع تحليل عالم الأنثروبولوجيا الشهير كليفورد غيرتز لمجتمعات العالم الثالث في كتابه المعروف (تأويل الثقافات 2009). فهو يرى أن جميع التجمعات السكانية في «الدول الجديدة» تعيش **حالة تمزق وتوتر بين شعورين** أو تيارين كبيرين، هما الرغبة في المحافظة على مكونات الهوية الذاتية من جهة، والرغبة في بناء مجتمع حديث والانخراط الفاعل في المجتمع الدولي، من جهة ثانية. يدعو غيرتز إلى ما يسميها «**الثورة التكاملية**» التي تجمع بين التيارين بحيث لا يتحقق أحدهما على حساب الآخر. ويرى غيرتز أن دور المستعمر الغربي كبير في خلق الانقسامات في

تلك المجتمعات عن طريق نشر ثقافته فيها، خاصة بين نخبها كما هو الحال اليوم في تونس ومصر.

هوية المجتمع التونسي قيد التساؤل :

ما من شك أن مسألة هويات الشعوب أصبحت اليوم من معالم خطابات وسياسات عصر **العولمة الثقافية** على الخصوص. ولكن قضية الانتماء الهوياتي للمجتمع التونسي الحديث طرحت منذ بداية الاستقلال على القيادة السياسية التونسية الجديدة برئاسة الزعيم الحبيب بورقيبة. وبالطبع يشير هذا التساؤل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى قضية موقف النخب السياسية والثقافية من الهوية العربية الإسلامية. فمعروف عن بورقيبة اختلافاته السياسية مع العديد من القادة العرب وفي طليعتهم الزعيم جمال عبد الناصر المنادي بقوة لصالح الهوية العربية لكل الشعوب العربية. وكان لذلك انعكاسات أدت إلى بعض الالتباس بالنسبة للانتماء الشفاف وغير المرتبك للهوية العربية الإسلامية للمجتمع التونسي. وتبنى هذا الموقف السياسي بعد الاستقلال بعض النخب الفكرية التونسية (والناس وبعض النخب أيضا على دين ملوكهم كما يقال) التي تدعو إلى مشروعية العمل على إبراز **الجوانب الفينيقية والقرطاجنية** في الانتماء الهوياتي للشعب التونسي. وتتشابه هذه النخب الفكرية مع النخب السياسية في كون أن كلا منهما لا يرغب في إعطاء الأولوية للمعالم العربية الإسلامية في تشكيل الهوية التونسية، ناهيك عن تنكر البعض تنكرا كاملا من هذه النخب لكل ما هو عربي وإسلامي. ومن ثم، انتشر عند الخاصة والعامة شعار «**عُمر الحضارة التونسية يساوي 3000 سنة**»، ويعني ذلك في المقام الأول عند الكثيرين من النخب أن هوية تونس العربية الإسلامية لا ينبغي أن تكون ذات أولوية.

العوامل الحاسمة في تحديد الهوية الجماعية :

نريد أن نبين هنا وباختصار شديد بأن تصور تلك النخب لمحددات الهويات الجماعية للشعوب تصور قاصر وخاطئ موضوعيا وعلميا. فبعض النخب في تونس، مثلا، تؤكد على أسبقية حضور الحضارة الفينيقية والقرطاجنية في الأرض التونسية قبل مجيء العرب والمسلمين بحضارتهم إلى افريقية (تونس). وآثار الفنيقيين والقرطاجنيين لا تزال ماثلة للعيان في أماكن مختلفة من القطر التونسي. وهذا أمر لا جدال في صحته تاريخيا وأثريا.

لكن **السؤال المشروع** بهذا الصدد هو : ما هي العوامل المحددة والحاسمة أكثر لهويات الشعوب والأمم : أهي العوامل المادية (الإرث المعماري ونوع الطعام والشراب واللباس...) أو **العوامل الرمزية الثقافية مثل اللغة والدين والفكر والأساطير**... التي تحملها الحضارات البشرية عبر العصور ؟

يتجلى من التحليل الموضوعي لمسألة الهوية أن ما نسميه الرموز الثقافية هي الأكثر حسما في تحديد هويات الأفراد والجماعات والشعوب. والأمثلة الشاهدة على ذلك عديدة. فحركة الهجرة من الجنوب إلى الشمال لا تسلب المهاجرين من هوياتهم الثقافية بمجرد أن يحلوا جغرافيا بالمجتمعات المستقبِلة لهم ذات الخلفيات اللغوية والدينية/ الثقافية المختلفة عنهم. ومن ثم جاء مشكل الاندماج الثقافي للمهاجرين في قيم المجتمع المضيف في طليعة مشاكل عولمة الهجرة في الماضي والحاضر وسيكون الأمر كذلك في المستقبل.

تتفوق عوامل اللغة والدين والثقافة... على العوامل الأخرى في تحديد هويات الأفراد والمجتمعات والشعوب بسبب ما نطلق عليه **مركزية الرموز الثقافية في هوية الجنس البشري**، ونعني بهذا أن الجنس البشري يتميز عن غيره من الأجناس الأخرى بطريقة فاصلة وحاسمة بما نصطلح عليه بالرموز الثقافية (اللغة المنطوقة والمكتوبة والفكر والمعرفة/العلم والدين والأساطير والقوانين والقيم والأعراف الثقافية). أي أن **الإنسان هو في المقام الأول كائن رموزي ثقافي** بالطبع. وللبرهنة على مصداقية هذه المقولة نقدّم شرحا مختصرا بهذا الصدد.

مركزية الرموز الثقافية في هوية الإنسان :

تؤكد مقولتنا هنا أن الإنسان كائن ثقافي بالطبع. يستند هذا القول على ملاحظات رئيسية حول خمسة معالم ينفرد بها الجنس البشري عن غيره من الأجناس الحية الأخرى :

1 - يتصف النمو الجسمي لأفراد الجنس البشري ببطء شديد مقارنة بسرعة النمو الجسدي الذي نجده عند الحيوانات، على سبيل المثال.

2 - يتمتع أفراد الجنس البشري عموما بأمد حياة (سن) أطول من عمر معظم الحيوانات.

3 - ينفرد الجنس البشري بلعب دور السيادة/ الخلافة في هذا العالم دون منافسة حقيقية له من طرف باقي الأجناس الأخرى.

4 - يتميّز الجنس البشري بطريقة فاصلة و حاسمة عن الأجناس الأخرى **بمنظومة** الرموز الثقافية المشار إليها سابقا.

5 - يختص أفراد الجنس البشري بهوية مزدوجة تتكوّن من الجانب الجسدي، من ناحية، والجانب الرموزي الثقافي (المشار إليه أعلاه في 4)، من ناحية ثانية.

إن التساؤل المشروع الآن هو : هل من علاقة بين تلك المعالم الخمسة التي يتميّز بها الإنسان ؟

أولا : هناك علاقة مباشرة بين المعلمين 1 و2. إذ أن النمو الجسمي البطيء عند أفراد الجنس البشري يؤدي بالضرورة إلى حاجتهم إلى معدل سن أطول يمكنهم من تحقيق مراحل النمو والنضج المختلفة والمتعددة المستويات. فالعلاقة بين الاثنين هي إذن علاقة سببية.

ثانيا : أما الهوية المزدوجة التي يتصف بها الإنسان فإنها أيضا ذات علاقة مباشرة بالعنصر الجسدي (المعلم 1) للإنسان، من جهة، والعنصر الرموزي الثقافي (المعلم 4)، من جهة أخرى.

ثالثا : عند البحث عن علاقة سيادة الجنس البشري بالمعالم الأربعة الأخرى، فإن المعلمين 1 و 2 لا يؤهلانه، على مستوى القوة المادية، لكسب رهان السيادة على بقية الأجناس الحية، إذ الإنسان أضعف جَسديا من العديد من الكائنات الأخرى. ومن ثم يمكن الاستنتاج بأن سيادة الجنس البشري ذات علاقة قوية ومباشرة بالمعلمين 5 و 4: **الهوية المزدوجة والرموز الثقافية**. والعنصر المشترك بين هذين المعلمين هو منظومة الرموز الثقافية. وهكذا يتجلى الدور المركزي والحاسم لمنظومة الرموز الثقافية في تمكين الإنسان وحده من السيادة في هذا العالم.

رابعا : إن الرموز الثقافية تسمح أيضا بتفسير المعلمين 1 و 2. فالنمو الجسمي البطيء عند الإنسان يمكن إرجاعه إلى كون عملية النمو عنده تشمل جبهتين: الجبهة الجسمية والجبهة الرموزية الثقافية. وهذا خلافا للنمو الجسدي السريع عند الكائنات الأخرى بسبب فقدانها لمنظومة الرموز الثقافية بمعناها البشري الواسع والمعقد. وهكذا يتضح أن **الرموز الثقافية تمثل العناصر الأساسية والحاسمة في تحديد هوية الإنسان** على المستويين الفردي والجماعي لدى المجتمعات والشعوب.

الهوية الفينيقية القرطاجنية في ميزان الرموز الثقافية :

عند الرجوع إلى فحص مدى مصداقية المنادين، في تونس، بتبني هوية فينيقية أو فينيقية قرطاجنية بدل الهوية العربية الإسلامية، فإننا نجد مثل تلك الدعوة ضعيفة الأسس في إطارنا الفكري للرموز الثقافية الذي شرحنا معالمه أعلاه. إذ بغياب، مثلا، لغة/لغات ودين/ ديانات القرطاجنيين والفينيقيين من الأرض التونسية بعد الفتوحات العربية الاسلامية على الخصوص، اندثرت منظومة الرموز الثقافية القرطاجنية والفينيقية وعوضتها بطريقة شبه كاملة منظومة الرموز الثقافية العربية الإسلامية منذ قرون عديدة بحيث أصبحت الشخصية

القاعدية Personnalité de Base التونسية منصهرة تماما في بوتقة الرموز الثقافية العربية الإسلامية. تعكسُ هذا الانصهارَ الكبيرَ في هذه الثقافة للمجتمع التونسي معالمُ كبيرة وصغيرة لا تكاد تحصى على مستويات السلوك الفردي والنظام المجتمعي والعقل الجماعي للتونسيين. وكمثال على مدى تجلّي التأثر الكبير للعقل الجماعي التونسي برموز الثقافة العربية ما رُوي في حادثة من الجنوب التونسي تبرز، من ناحية، مدى حضور الثقافة العربية في الحياة اليومية للتونسيين وغياب أو ذبول الثقافة القرطاجنية الفينيقية، من ناحية ثانية. يحكي شاب من الجنوب التونسي بأن أمه عندما تغضب عليه وتريد توبيخه تصرخ قائلة : «أيّ متعنترش (عنترة) عليّ» ولم تقل لي أبدا «أي متحنبلش (حنبعل) عليّ». يؤكد المفكر هشام جعيط بالكامل على أن هوية الشعب التونسي هي هوية عربية إسلامية منذ الفتوحات العربية الإسلامية لإفريقية / تونس : لا ينبغي خداع النفس بالنسبة لإمكانية استمرار الحضارة الفينيقية والثقافة اللاتينية والآثار اليونانية على الأرض التونسية. فالإسلام استطاع القضاء نهائيا على الكل. فإفريقية/ تونس القرن الثامن كانت كما هي اليوم: أي بلد مسلم عربي». (بن حتيرة 2008 : 20). وهكذا يتضح أن المناداة بشعار تاريخ 3000 سنة لتونس بعد الاستقلال من طرف النخب السياسية والثقافية منذ العهد البورقيبي تهدف إلى مسّ أو نكران **انتماء الشعب التونسي إلى الهوية العربية الإسلامية** كما أكد على ذلك الأستاذ هشام جعيط على نجاح الشعب التونسي في الانصهار الكامل في البوتقة الثقافية للغة العربية والدين الإسلامي التي جاء بها الفاتحون العرب والمسلمون.

العوامل الثقافية في خدمة ميلاد هوية جماعية رحبة :

ونظرا لأهمية العوامل الثقافية في فهم وتفسير حركية المجتمعات والأمم وتشكل هوياتها وفي طليعتها تشكل الهوية العربية الإسلامية للشعب التونسي كما جاء في كلمات المفكر هشام جعيط وفي أقسام متن هذه المقالة، فإننا نرى من المناسب اختتام هذه الورقة بإلقاء الأضواء على **بعض إيجابيات العوامل الثقافية لصالح** الجنس البشري.

فلو كان الأصل العرقي هو العامل الحاسم في تكوين هويات الشعوب لما كان ممكنا تكوين أمم وشعوب تتألف من خليط من السلالات والأعراق البشرية المتنوعة والمختلفة مثل الشعب التونسي أو الأمريكي أو الفرنسي. فرغم اختلاف الفئات المكونة لتلك الشعوب وغيرها في ألوان بشرتها وأنواع وألوان شعرها وقصر أو طول قاماتها، فإن أفرادها يعتبرون أنفسهم بطريقة عفوية وجماعية أنهم ينتمون إلى شعب واحد هو الشعب التونسي أو الأمريكي أو الفرنسي.

لقد وجد الباحثون في العلوم الاجتماعية الحديثة أن اشتراك الفئات البشرية في **لغة واحدة ودين واحد** يؤهلها لكي تظفر بالانتماء إلى **هوية جماعية واحدة**. فاللغة العربية والدين الإسلامي تماما كاللغة الانكليزية والدين المسيحي البروتستنتي واللغة الفرنسية والدين المسيحي الكاثوليكي هما العاملان المحددان على التوالي لهوية المجتمع التونسي فالمجتمع الأمريكي فالمجتمع الفرنسي. وهكذا يتجلى أن الأرضية الصلبة لبناء الهويات الجماعية للجماعات والمجتمعات والشعوب تكمن في الرموز الثقافية لتلك الشعوب وفي طليعتها رمزا اللغة والدين. ومن ثم، فمناداة بعض التونسيين اليوم بالانتماء إلى هوية جماعية فينيقية أو قرطاجنية **فقدت أهم رموزها الثقافية** (مثل اللغات الأديان) في المجتمع التونسي هي دعوة أساسها بكل بساطة الجهل بالمحدّدات المشكلة للهويات الجماعية عند الشعوب، كما أكد على ذلك الأستاذ جعيط وكما تبرزها بحوث ومفاهيم ونظريات العلوم الاجتماعية الحديثة.

وكما أكدنا سابقا على أن إنسانية الجنس البشري تتمثل في انفراده **بمنظومة الرموز الثقافية التي أمدته بمزايا** عديدة مكنته من السيادة على بقية الأجناس الأخرى،

فإنها هي أيضا التي تعطيه القدرة على تجاوز الانتماءات المحدودة والضيقة بين بني البشر التي تفرضها عليهم أصولهم العرقية ولون بشرتهم وطول أو قصر قاماتهم. إن الرموز الثقافية لها نوع من العصا السحرية في قدرتها على إفساح الآفاق أمام الفئات والمجتمعات والشعوب ذات الأصول العرقية المختلفة وألوان البشرة المتنوعة لكي تتجاوز حدود الانتماءات الضيقة إلى انتماءات واسعة ورحبة تكاد تكون بلا حدود. أي أن الرموز الثقافية تسمح للناس أن يبلغوا عبرها أوج إنسانيتهم في التلاحم والتحالف والتآخي مع الآخرين، إذ تمنحهم **تأشيرة خضراء** لتجاوز حدود ومضايقات الفروق والاختلافات اللونية والعرقية التي يمكن أن توجد بينهم في المكان والزمان.

فوصف تصدع الهوية العربية الإسلامية للشعب التونسي في سطور هذه المقالة يمثل تشريحا **لمشكلة ثقافية** تمس القطبين الثقافيين المكوِّنيْن لمنظومة الهوية العربية الإسلامية: اللغة العربية والإسلام. لقد أوضحنا وأكدنا هنا أن الإنسان كائن ثقافي بالطبع بسبب تميزه بالرموز الثقافية عن غيره. ومن ثم، فالتصدع المطروح في هذه الورقة تصدع خطير لأنه يهاجم فيضعف قطبيْ الهوية العربية الإسلامية للمجتمع التونسي.

المصادر والمراجع

- بن حتيرة، صوفية (2008) الجسد والمجتمع : دراسة أنتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، بيروت، الانتشار العربي.
- بوقمرة، محمد هشام (1985) القضية اللغوية في تونس (الجزء الأول)، تونس، سلسلة الدراسات الأدبية رقم 6.
- الذوادي، محمود (2002) التخلف الآخر: عولمة أزمة الهويات الثقافية في الوطن العربي والعالم الثالث، تونس، الأطلسية للنشر .
- الذوادي، محمود (2006) : الوجه الآخر للمجتمع التونسي الحديث، تونس، تبرالزمان.
- الذّوادي، محمود (2013) الازدواجية اللغوية الأمارة : ارتباك الهوية وتصدعها في المغرب والمشرق، تونس، تبر الزمان.
- غيرتز، كليفورد (2009) تأويل الثقافات، بيروت، المنظمة العربية للترجمة.
- المسيري، عبد الوهاب (2012) الثقافة والمنهج (تحرير سوزان صرفي) دمشق، دار الفكر.
- Kivisto, Peter (2002) Multiculturalism in A Global Society. Oxford, Blackwell Publishing.

المثقّف والسّلطة والحراك الاجتمـاعيّ في الوطن العربـيّ

محمد سعيدي/جامعي، الجزائر

سنناقش إشكاليّة علاقة المثقف والسلطة داخل المجتمع بمختلف تجلياتها وصورها ضمن حركية التغيرات والتحولات الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية التي يعيشها العالم العربي في هذا الربع الأول من هذا القرن أي القرن الواحد والعشرين. إن هذه الإشكالية تبقى مهمة خاصة في هذه المرحلة التاريخية والاجتماعية والسياسية الصعبة، مرحلة السؤال والأسئلة عن الذات و الدين والهوية والتاريخ والسلطة والديمقراطية وحرية التعبير والوجود في خضم الأزمات المختلفة وأثارها العميقة على المشروع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي العربي والعالمي.

■ المثقف والسّلطة

إنّ مساءلة علاقة المثقّف العربيّ و السّلطة في خضمّ التطورات والأحداث التي يعرفها الوطن العربي تتجلى بصورة واضحة في قراءة شاملة للمسار الثقافي والاجتماعي والسياسي والاديولوجي لهذا المثقف نفسه. وذلك عبر عدد من التّساؤلات حول هويته، وعقيدته، ووظيفته، ومسؤوليته، وآرائه، وتكوينه ومواقفه وعلاقاته المختلفة مع السلطة ومع الثقافة ومع المثقفين أقرانه ومع الشعب في نفس الوقت.

إنّ قراءة واقع الثقافة السياسية العربية تكشف عن صدمة قوية وخطيرة في نفس الوقت، ولعل أهمها: هل توجد ثقافة سياسية؟ هل يوجد مثقفون سياسيون؟ هل هي أزمة ثقافة أم أزمة مثقفين؟ ما طبيعة علاقة المثقف بالمجتمع؟ هل يمكن الحديث عن مشروع اجتماعي وسياسي وثقافي عربي جديد؟ ما هي أسسه ومرجعيته العقائدية والفكرية الاديولوجية؟ ما هي أهدافه الدينية والدنيوية المادية والمعنوية؟

إنّ الأسئلة لا تنتهي من أجل محاورة هذا الإشكال الذي ظل مطروحا منذ القديم ولا يزال طرحه مستمرا، إشكالا في الزمن السياسي والثقافي والعقائدي العربي الحاضر.

إنّ هذه التساؤلات تطرح منذ البداية إشكالا مفهوماتيا معقدا، وأول ما نبتدئ به من أجل التكفل المعرفي بهذه التساؤلات هو محاورة بعض

التعريفات والآراء من أجل تحديد المفاهيم المكونة لعنوان هذه الدراسة: المثقف والسلطة.

إنّ تحديد مصطلح المثقف مرتبط أصلا بمصطلح الثقافة التي تعددت تعريفاتها واختلفت. وقد أحصاها بعض النقاد وعلماء الأنتروبولوجيا والإتنولوجيا وعلماء الاجتماع الثقافي إلى ما يزيد عن مائة وستين تعريفا. إلى درجة أن خصها الباحث الاجتماعي دنيش كوش بكتاب مهم وأساسي في الدراسات الاجتماعية والموسوم: (مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية) (1). ونشير إلى أن كل تعريف من تعريفاتها العديدة والمتنوعة، خاضع لرؤية سياسية إيديولوجية واتجاه معرفي خاص، وأن قراءة سريعة لبعض منها، سمح لنا بانتقاء تعريف بسيط للمثقف بصفته فاعل فعل الثقافة، فهو منتجها وممارسها. فنقول إن المثقف هو إنسان على مستوى من العلم والمعرفة، يأمل في مستقبل أفضل لأمته وأبناء جنسه من الإنسانية جمعاء، وبالتالي يحمل دون هوادة هموم مجتمعه، كما أنه يمتاز برؤية ثاقبة للأحداث والتطورات، وبموقف ملتزم وصارم وواع تجاه القضايا السياسية، والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وقادر على التنبؤات التي يتحرك في ظلها وفي ظل مجتمعه حسب ما تمليه عليه عقيدته ووعيه وضميره ومسؤوليته الاجتماعية والثقافية والسياسية. ومن هذا المنطلق يبقى «المثقف أولا قسمة اجتماعية للعمل ناتجة عن تمايز وظيفي جعله ممكنا النظام الاجتماعي الكلي. إنّه «متراكمة معرفية» تميز شريحة في المجتمع. وظيفة إضفاء للشرعية على السلطة السياسية وفي أن ممارسته وظيفة ثقافة لمجمل المجتمع...». المثقف يضفي الشرعية على نظام اجتماعي ويساهم في منحه الاستقرار، لكنه يستطيع أن يكون هداما ونازعا للاستقرار وأن يضع وظائفه في خدمة نظام جديد ويعبر على المستوى الإيديولوجي عن التشققات التي تصيب النظام الاجتماعي»(2). فالمثقف قد يسخر علمه وثقافته خدمة لنظام جديد أو قوى سياسية معاكسة ومعارضة. وقد يؤهله موقعه الفكري والثقافي لأن يعبر عن المستوى الايديولوجي والاجتماعي الكائن والممكن والمرتبط بالتشققات التي قد تصيب النظام الاجتماعي.

وقد يمتاز المثقف بميزتين أساسيتين:

- الوعي الممكن، والذي يمكنه من رؤية المجتمع وما يدور في أحضانه من زاوية شاملة، وتحليل القضايا والمظاهر المادية والمعنوية والسلوكية على مستوى نظري.

- الدور الاجتماعي، الذي يمكن أن يلعبه، بالإضافة إلى القدرات والكفاءات الخاصة التي يضفيها عليه فكره واختصاصه.

أما علاقته بالسلطة، فقد تكشف عنها الطبيعة الدلالية التي تحملها- «الواو» - العاطفة، فإنها تكشف عن ثلاث مستويات من العلاقة:

1 - **المثقف والسلطة**: إنّ طبيعة هذه العلاقة هي علاقة ترتيبية، تكشف بنيتها الدلالية عن الرغبة الأساسية لاتجاه بنائي وظيفي خاص من أجل بناء مجتمع سليم ومتزن، مفادها التفكير في المثقف والثقافة وتكوينهما وتأسيسهما وتدعيمهما أولا، ثم السلطة والنظام الحاكم ثانيا، أي لا بد من التفكير في المشروع الثقافي قبل التفكير في المشروع السياسي السلطوي، فإن الثقافة الأصلية والأصيلة والسليمة تعطي نظاما سياسيا سليما.

2 - **المثقف والسلطة**: إنّ طبيعة هذه العلاقة هي علاقة اتصالية تقاربيه، أي أن المثقف مع السلطة. وبالتالي لا يتحرك إلا داخل فضائها الثقافي والسياسي والاجتماعي، فهو مع السلطة وفي السلطة ومن السلطة وإلى السلطة، يتلون بألوانها ويتحدث بخطابها. «فهو مثقف يتشاكل مع الطبقة المسيطرة ظالمة أو مظلومة، فيعمل طيلة حياته لتبرير أفعالها، وهو غالبا ما يتكيف ويتلون حسب الظروف المحيطة، فهو مثقف، إما أن يكون خائفا في داخله رغم طاووسيته الظاهرية، و إما أن يكون انتهازيا ينقلب على الطبقة، إذا ما تعرضت للانهيار» (3).

3 - **المثقف والسلطة** : إن طبيعة هذه العلاقة، هي علاقة انفصالية، تضادية، تناقضية، أي أن المثقف يعيش بعيدا عن السلطة، وفي أحيان كثيرة يعيش في صراع دائم ومستمر مع السلطة. فهو يعيش دوما وأبدا متمرّدا عليها لأسباب مختلفة من حيث الرؤية ومن حيث المنهجية، ومن حيث طبيعة تسيير شؤون الشعب وشؤون الوطن، ومن حيث المواقف الإيديولوجية إزاء القضايا الوطنية أو الدولية. ومهما يكن من أمر فإنّ الحديث عن المثقف (و) السلطة لا بد أن يتحمل العطف معنى المعية والضدية وما بينهما. إن الصورة التي يرسمها المثقف عن نفسه على أنه طرف نقيض للسلطة لا تثبت إلا في حدود وحالات قصوى: أغلبية أهل المعرفة - كما أشرنا - لا يمكن أن يكونوا إلا داخل سلط يولدون في مؤسساتها ويتعيشون منها ويموتون فيها. هم فكريا وإيديولوجيا في «ثقافة السلطة، يمارسون سلطة ثقافية، مرونة الحركة داخل هذا الوضع تتسع وتضيق حسب الشكل المؤسسي وباختلاف الأنظمة السياسية، بعضها يؤدي إلى حالة ازدواج قد يقال عنها إنّها خروج في السلطة أكثر مما هي خروج عن السلطة» (4).

أما مصطلح السلطة، لغويا، كما تنصّص عليه أغلب قواميس اللغة العربية القديمة منها أو الحديثة، فهي من سلط وتسلط، ومنها السلطان أي الحجة والبرهان والدليل، والتسليط هو التغليب والسيطرة، وإطلاق العنف والقهر، وتسلط السلطان على سلطنته أي ملكها وتملكها وأصبح سيدها القوي وسلطانا عليها. فالسلطة من التسلّط والتسليط، أي الحكم والتسيير. والسلطة أنواع، منها السلطة الدينية، السلطة الاقتصادية، السلطة السياسية والسلطة العسكرية وغيرها، والمقصود من السلطة هو القيادة السياسية أو الجماعيّة التي تحكم البلاد وتشرف على تسييرها، فهي مهمة وضرورية من أجل التنظيم الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والإداري، وتنظيم العلاقات وهيكلة الهيئات المختلفة، وتنظيم الناس والعمل على تحقيق أهدافهم عن طريق الحوار والتشاور والتعاون والتفاهم والاحترام، والقضاء على الصراعات بكل أشكالها بين الأفراد والجماعات. فالسلطة تعتبر قوة لخدمة فكرة معينة، قوية مخصّصة لقيادة الجماعة من أجل تحقيق الصالح المشترك، وإقناع الأفراد أبناء المجتمع الواحد التابعين والمؤيدين لها على الالتزام بالمواقف التي تحددها الدولة من أجل حفظ التوازن الاجتماعي والاقتصادي والأمني والسياسي. وبالتالي تحقيق الاستقرار داخل الجسد الاجتماعي. من هذا المنطلق تبقى مصداقية السلطة وفعاليتها تتمثل في تحقيق الخير للناس عامة والاهتمام بمصالحهم دون تمييز عنصري أو طبقي أو اجتماعي أو إيديولوجي أو عقائدي بين الأفراد الذين تحكمهم، فهي التي تسهر على تنظيم أفعالهم وتصرفاتهم دون قمع أو قهر، وبالتالي تعمل على تربيتهم تربية صالحة تقوم على احترام النظام واحترام النفس واحترام الآخر مهما كان انتماؤه الاجتماعي: غني أو فقير... أو المعرفي: عالم أو جاهل... أو الإيديولوجي من هذا التيار أو من ذاك... أو التعبيري أي تكلم هذه اللغة أو تلك... وبالتالي فهي تسهر جاهدة دون ملل أو كلل، ودون هوادة من أجل كل ما فيه الخير والسعادة وكرامة المواطن، وضمان العدالة والمساواة والحقوق القانونية والسياسية لكل الأفراد، والذين هم بدورهم مطالبون باحترام القوانين والاجتهاد في العمل والتجاوب مع البرامج التنموية المختلفة التي تقترحها هذه السلطة خدمة للبلاد والعباد.

ومما لا شك فيه، أن أي مجتمع كيفما كانت اتجاهاته السياسية ومكوناته البشرية والطبيعية، لا يمكن أن يعيش دون سلطة تقوده وتسهر على تنظيمه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي والأمني والقانوني. وفي غياب السلطة تسود الفوضى والتفكك والانحلال الخلقي والسياسي، وتنتشر الفوضى بين الأفراد والجماعات والهيئات، ويتوتر النظام والجو الاجتماعي ويغيب الاستقرار والأمن.

فإذا كانت السلطة في مفهومها الواسع والشامل هي التي تسهر على حماية الفرد والمجتمع، وهي

التي تضمن العيش الشريف والنزيه لأفرادها وتسهر على توجيههم توجيها حسنا، مع ضمان لكل ذي حق حقه، وضمان واحترام الحريات وبالتالي تثقيفهم ثقافة أخلاقية بنّاءة وسليمة. فإذا كانت هذه هي السلطة في أبعادها وفي أهدافها، ترى ما هي حالة السلطة في الوطن العربي، وما هي حالة وطبيعة علاقاتها بالمجتمع وبالمثقف بصورة عامة وشاملة؟

لقد حصرنا هذه الدراسة خاصة حول علاقة السلطة بالمثقفين أو علاقة المثقفين بالسلطة، لأنهم في اعتقادنا هم أقرب الناس إلى السلطة من نعمتها أو من نقمتها. كما أنهم أولى الناس بالمسؤولية الأخلاقية والسياسية والفكرية وذلك لمستواهم ولقدرتهم على فهم الواقع ومقاربات الأحداث. إن تركيزنا خاصة على شريحة المثقف له ما يبرره على المستوى الثقافي أولا ثم على المستوى الاجتماعي والسياسي والتاريخي، حيث أنه من النادران نعثر، في داخل التبادلات الاجتماعية، على شخص أو فاعل أكثر اتهاما من المثقف. حيث يراكم كل النعوت والتصنيفات، وموروست عليه كل أنواع الحصار والممنوعات، وتوفرت لديه كل الإمكانات والوسائل، وخضع لكل أصناف الإغراءات، لدرجة جعلت من موقعه الاجتماعي موقعا يتميز بالمفارقة. فالمثقف في كل الأزمان والمجتمعات له وجود خصوصي داخل التقسيم الاجتماعي. فإما أن يكون منخرطا في إرادة للقوة قابلا لها فيها، هو، إلغاء إرادته للقوة فيغدو عضوا ينطق برموز هذه الإرادة. وإما أن يدخل في علائق صراعية ضد الهيمنة من أجل نشدان الحرية والعدل والتغيير... إنه الكائن المعطوف عنه في حضرة السلطان، والمغضوب عليه حين يضع السلطة موضع سؤال» (5).

إنّ قراءة ثنائية النص «المثقف/السلطة» في انسجامها وتناقضها تبدو لنا مهمة وضرورية في هذه المرحلة الحاسمة من حياة الوطن العربي الذي يعيش حراكا عاما وشاملا لم يسبق وأن عرفه بهذه الصورة وهذه الكثافة منذ أن تحرر من قبضة الاستعمار الغربي في نهاية النصف الثاني من القرن العشرين. يمرّ الوطن العربي بمخاض عسير وشاق ومتعب ومتسارع، مرحلة اختلطت وامتزجت وتشوهت فيها المفاهيم وتلبدت فيها السماء بغيوم داكنة من الكذب والخيانة والنفاق والانتهازية والفوضى والظلم والفساد والاستبداد والعنف في كل أشكاله وصوره. وهي المرحلة الزمنية الشاذة في التاريخ الاجتماعي والسياسي والعقائدي العربي، حيث اختلط فيها الصالح بالطالح، والحلال بالحرام، والمقبول بالمرفوض، والمحظور بالمسموح به، والعقل بالخرافة، والعلم بالجهل، والهامشي بالمركزي، والعرضي بالأساسي، والجيد بالرديء، والنظيف بالوسخ، والنظام بالفوضى، وطغيان الأنانية بكل أشكالها وألوانها، لا لشيء إلا من أجل تحقيق الرغبة الشخصية والاستسلام المطلق للأنانية الحيوانية المفرطة المتوحشة والمتوهجة، والتي لا تتريث أبدا ولا تبالي من أجل تضحية بالجماعة وبالوطن من أجل نفسها وغطرستها.

لا يمكن التنكر حقيقة لوجود أخلاق وثقافة سياسية في الوطن العربي والتي اكتسبها عبر مراحل تاريخه الطويل والعريق والحضاري المجيد والبطولي، فهي موجودة في وعي وفي اللاوعي الفردي والجماعي العربي. وقد لا يتحرك الفرد العربي بل المجتمع العربي بصفة عامة إلا في رحابها وفي رحاب ما تمليه عليه وما اكتسبه منها بطريقة شعورية أو لا شعورية من قيم مادية ومعنوية وسلوكية. غير أن الإشكال الذي ظل مطروحا يتمثل في السؤال الجوهري حول وجود أو عدم وجود مثقفين في مستوى هذه الثقافة أو ما يمكن أن نسميهم نخبة هذا الشعب أو الأنتلجانسيا. لقد وضعنا كلمة مثقف أو النخبة المثقفة مرادفة لكلمة الأنتلجانسيا وهذا شائع وبكثرة في العرف الفكري العربي حين حديثه عن موضوع الثقافة والمثقفين حيث كثيرا ما يستعمل مصطلح الأنتلجانسيا، غير أن الواقع التاريخي والثقافي والسياسي والأديولوجي والاجتماعي الغربي الأوروبي هو الذي احتضن ميلاد الكلمتين، فلقد

فصل بينهما، فعلى الرغم من نقاط التشابه والتقارب المعرفي والوظيفي والاديولوجي التي تجمعهما، فإنّهما يظلاّن مختلفين عن بعضهما البعض، من حيث الأصول والفضاء الثقافي والاديولوجي الذي شهد ولادة كل واحد منهما. فإذا كانت كلمة «مثقفون» من وحي الثقافة الفرنسية، فإن كلمة «أنتلجانسيا» هي من إبداع الثقافة الروسية. والكلمتان تستخدمان اليوم بطريقة شبه متداخلة في إشارة إلى رجال الفكر الذين يكرسون أنفسهم بطريقة شبه محددة وشبه واضحة للأعمال التي تتعلق بحاضرتهم. فأحيانا نطلق عليهم اسم المثقفين، وأحيانا أخرى الأنتلجانسيا. والاسم الأول يعيدنا إلى التركيبة الفرنسية التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر، وبخاصة إلى ما يرتبط بقضية دريفوس، وهي المناسبة التي شهدت ظهور هذه الكلمة. أما الكلمة الثانية فتحيلنا من خلال اللغة الروسية (وعبر توسيط الكلمة الفرنسية INTELLIGENT أو الألمانية INTELLEGENZ بل عبر الكلمة اللاتينية على الأرجح INTELLIGENTIA) إلى تاريخ الإمبراطورية القيصرية الثقافي والسياسي، وبخاصة إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر (6).

إنّ المشهد الثقافي العربي مشهد جريح وإن جروحه آتية من داخله أي من عناصره البنيوية الفاعلة والمتفاعلة سلبا أو إيجابا مع المسؤولية الوطنية ومع الوعي الثقافي والتاريخي ومع الدور الممكن القيام به. فهو مشهد انقسم على نفسه ضمن تيارين متناقضين... تيار يمثله مثقفون تنكروا لانتماءاتهم الفكرية الأصلية، والأصيلة ولثقافة وطنهم وشعبهم، وبالتالي استسلموا للماديات المفرطة وخضعوا لسلطة المراكز، كما أن البعض من هذه الفئة تحولوا إلى بوليس أكثر بطشا وأكثر عنفا من السلطة في حق زملائهم وفي حق الوطن والمواطنين. وبالتالي انتقلوا إلى الدائرة السلطوية القاهرة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لم يتوقف نشاطهم عند حدود الانسلاخ وتغيير الانتماء بل أكثر من هذا، لقد تحولوا إلى جهــاز عسكري وبوليسي مارس أشد التعذيب والنقد والتهميش والقتل والسجن على الفئة الثانية من المثقفين الذين لم يستسلموا لأهواء السلطة. بل ظلوا محافظين على نقاوة عقيدتهم وثقافتهم وعلى مبادئهم وآرائهم واتجاهاتهم التي لا تتماشى بالضرورة ونظام السلطة. وبصفة عامة، تحولت هذه النخبة من المثقفين إلى دكتاتوريين مستبدين. فلقد انقلبوا على أنفسهم وعلى مبادئهم وعملوا ضد المبادئ والشعارات والقيم التي كانوا ينادون بها. وهكذا يرفع المثقفون شعار الديمقراطية أو التعددية على صعيد المنطوق والخطاب، ولكنّهم على صعيد الممارسة أبعد ما يكون عما يصرحون به. بل هم أعداء ما يطرحون، لأنهم يتعاملون مع المختلف والآخر بلغة الإقصاء، فيما المساءلة تحتاج إلى إتقان لغة الاعتراف والمداولة. بهذا يثبت المثقفون بأنهم ضد الاختلاف وممارسة حرية الرأي، وبعكس ما يدّعون (7).

إنّ الفئة الثانية من المثقفين «الملتزمين» والذين هم في أحيان كثيرة موضوع إهانة وإشاعات مختلفة، فلقد اتهموهم اتهامات مختلفة ومتناقضة لأنّ «الاحتكار الأقصى للسلطة يهمش المجتمع المدني بلا جدوى. كل محاولة قد تصدر عن هذا الأخير وتحدد لنفسها هدفا هو التحكم بالواقع وكشفه أو ممارسة خطاب نقدي ومستقل ذاتيا، يجري الخلط بينها وبين الفتنة واعتبارها تهديدا قاتلا للتوازنات الأساسية المقامة»(8).

في ظلّ هذه الأزمة التي يتخبط فيها الوطن العربي، فإن المثقف العربي لم يتحمل مسؤوليته، ولم يقم بدوره المسؤول والواعي، فلقد استسلم وسقط في شباك السلطة طامعا طامحا، ومتحولا بطريقة شعورية أو لاشعوريا إلى رجل محارب لحرية التعبير وللحوار وللعلم وللثقافة وللفكر، وبالتالي أصبح مصدر تدمير للتفكير الحر والديموقراطي. ومن هذا المنطلق فإنه يصعب الحديث عن الثقافة والمثقف في مجتمع أصبح مثقفه ممسوخا ومزيفا بحيث لم يتريث في بيع ضميره ووعيه بأبخس ثمن، حيث تحوّلت لديه المواقف الثقافية إلى ثقافة المواقف من أجل تبرير انتماء سلطوي مزيف. وقد يترجم هذا الموقف للنخبة المثقفة السلطوية مفارقة

عجيبة وغريبة اتسمت بالتناقض والانتهازية والنفاق. «فهم أول من تفاعل مع الأحداث على هذا الوجه أو ذاك، ليس فقط لأن الأحداث شكلت مادة دسمة للكتابة والتعليق والتحليل، بل لأنهم يتصرفون دوما بوصفهم الأوصياء والوكلاء الحصريين على القيم العامة المتعلقة بالحقيقة والعدالة والثورة والهوية والأمة... ولكنّ الكثيرين من المثقفين لا مصداقية لهم في ما يدّعون أو يعلنون من المواقف... و هم إلى ذلك فقد فقدوا المصداقية والمشروعية والفاعلية منذ زمن طويل، سواء من حيث نماذجهم في فهم العالم أو من حيث برامجهم لتغيير الواقع» (9). وقد يعكس هذا المثقف بصدق صورة هذا الواقع المتشرذم، ينفعل به ومعه ولا يقوده، وذلك يعود لعدة أسباب يمكن أن نجملها فيما يلي:

- شخصية المثقف من حيث البناء النفسي ومن حيث الانتماء الاجتماعي.
- مستواه المعرفي وطبيعة تكوينه السياسي والثقافي.
- وضعيته الاجتماعية والاقتصادية المزرية.
- السلطة والنظام السياسي القائم.
- الوسائل الثقافية المادية والمعنوية الضعيفة.
- النظام الثقافي والتربوي المتبع.

إنّ المثقف كعضو اجتماعي ينتمي إلى جماعة معينة خاضعة لنظام سياسي معين يسهر على اجتماعيتها وثقافيتها، فلا تتحقق حركيّته ووجوديته إلا إذا كان النظام منسجما وقائما على أسس موضوعية منطقية مقبولة ومعقولة، غير أن النظام السياسي يكشف يوما بعد يوم عن فوضويته وعن تخلفه في جميع الميادين. وهذا ما يؤثر سلبا على مسيرة المثقف وعلى سلامة فكره ومشروعه، وبالتالي يشل حركته وينعدم دوره الطلائعي الريادي في خدمة المجتمع. ومن ثمة فإن صيحاته الداعية إلى النهضة وإلى الإصلاح الاجتماعي والسياسي «لم تكن مرفوقة بأي تجديد في الفكر والثقافة، وبعبارة أخرى لقد كانت هذه الإصلاحات تفتقد إلى المناخ الفكري الضروري لغرس جذورها في المجتمع وضمان نموها وتطورها»(10).

إنّ مثل هذه الأنظمة تسطو على المثقف وعلى ثقافته وعلى فكره وذلك بتبني وسيلتين أساسيتين: الرغبة والرهبة.

الرغبة: تتمثل في توفير السلطة كل المغانم والغنائم والمكاسب المادية والمعنوية للمثقف، شريطة أن يكون في خطها ويتجه اتجاهها ولا يرى إلا رؤيتها وبرؤيتها، وبالتالي تصبح علاقتها (مثقف/ سلطة) علاقة الهداية المتبادلة كما يسميها الشاعر المغربي الكبير عبد اللطيف اللعبي (11).

أي محاولة السلطة دمج المثقف في رحابها ومحاولة المثقف كسب الحكام ونيل رضاهم.

الرهبة: تتمثل في سلوك السلطة تجاه المثقف مستعملة السوط والاعتقال، والتعذيب، وتقييد حرية التعبير والفكر، وقمعها قمعا شديدا بصور ومناهج متعددة ومختلفة. ومن هذا المنطلق نعتقد أننا لا نستطيع أن نرى المثقف العربي بالصورة التي ننشدها إذا لم يكن هناك مناخ ديموقراطي حقيقي يتيح الحرية الفكرية لعمل المثقف، و يعطيه كامل الصلاحية لاختيار ما يريده. فهذه الديموقراطية التي تنقص معظم الوطن العربي هي الشرط الوحيد الذي سيجعل المثقف الحقيقي يتميز عن المثقف المغشوش(12).

وإزاء هذه العلاقة المتناقضة صنّف الأستاذ والشاعر الثوري المتمرد عبد اللطيف اللعبي المثقفين ضمن ثلاثة أصناف وهي:

1 - المثقف الذي على قطيعة مع السلطة لأسباب أدبياته إذا صح التعبير، لكن يبقى رغم كل شيء مفتتنا بهذه السلطة ويظل بصورة واعية أو غير واعية، يعتبرها قطب الإسناد، المكان المميز لكل إستراتيجية تغيير.

2 - المثقف المرتبط بالتكوينات السياسية المعارضة التي تعتبر نفسها مكملة لحركة التحرر الوطني.

3 – المثقف الذي على قطيعة مع كل السلطات المتشكلة والذي يحاول أن يقوم بعمله كمثقف بشرف (13).

إنّ السلطة لا يمكنها بأيّ حال من الأحوال أن تعيش دون استغلال المثقف. فهي تحنّ إليه وعليه وتقربه إليها، وبالتالي تلجأ إليه لقضاء حاجاتها الإشهارية والدعائية، غير أن هذا الحنان وهذا الرضى لا يتعديان مستوى تحقيق الرغبة السلطوية وبالتالي ينتهيان بنهاية تحقيق السلطة هدفها وتتحول الرغبة إلى رهبة، ويقصى المثقف من جديد كآلة استعملت لغرض معين ثم لم تعد صالحة، وبالتالي تلقى وترمى في المزبلة الثقافية والتاريخية والاجتماعية بعد ما نفد وانعدم استعمالها. لأن نموذج المثقف الذي هي في حاجة إليه من أجل إعادة إنتاج الايديولوجية السائدة والقيم الرمزية لإضفاء الشرعية، لا ينبغي أن يتمتع بأكثر مما ينبغي من الخيال أو روح المبادرة. وهذا ناجم عن واقع أن الطبقات الحاكمة نظرا لطبيعتها، لا تمتلك حقا مشروع مجتمع يجعل من واجبها أن تبلور إستراتيجية توظيف للثقافة وتزويد لها ببنى جديدة لا يسعها في أفضل الأحوال إلا أن تنظم المؤقت في الميدان السياسي كما في الميادين الأخرى. وأن تبقي على التوازنات الأساسية بواسطة القمع بشكل أساسي (14). ومن هذا المنطلق يدخل المثقف من جديد في فضاء المنسيات والمهمشات. فالسلطة لم تر في المثقف وثقافته إلا أداة تقنية أو وسيلة مادية أو معنوية أو حتى سلوكية تستغله كصورة إشهارية تعبّر بها عما تريد التعبير عنه، وذلك من أجل تدعيم بقائها واستمرار وجودها في ظل الأزمات. وقد يتفطن المثقف بطريقة واعية أو لا واعية بوضعيته المتناقضة، وأن إبداء الرأي ونقد السلطة من أكبر المحظورات، تنتهي بصاحبها إلى التعذيب أو السجن وفي أحيان كثيرة إلى القتل والاغتيال المجاني أو الهروب والهجرة نحو الدول الأوروبية أين يأمل المثقف دائما في العيش الشريف وفي الممارسات الثقافية والفكرية والسياسية الحرة والديمقراطية. ومن هذا المنطلق، فإن السلطة العربية تواجه كل الفئات المناهضة لها والمطالبة بالتغيير والإصلاح « بتهمة الإرهاب والعمالة والخروج على ولي الأمر، والعمل وفق أجندة خارجية شريرة. و من خلال هذه الآليات والتكتيكات التي برعت النظم العربية في استخدامها تمكنت من قطع الطريق أمام أي دعوات إلى الإصلاح وإلصاق التهم بكل من يدعو إليها»(15).

إنّ الدول الأوروبية الاستعمارية هي التي خلقت هذه الأنظمة السلطوية الدكتاتورية، دعمتها ولا زالت تدعمها بالأسلحة من أجل نشر القهر والقمع والتخلف ضد شعوبها وبالتالي إخضاعها للتبعية لها في جميع الميادين... إن هذه الأنظمة الدكتاتورية المتخلفة تكوّن إطارات ومثقفين ثم تصدّرهم نحو الدول الأوروبية التي ترحب بهم وتستفيد من خدماتهم كأطر جاهزة ومنتجة وذلك بأبخس الأثمان. فهذه الأنظمة الدكتاتورية تصدّر أبناءها المثقفين إلى الخارج، نفيا أو هروبا. إن المثقف في الوطن العربي شأنه شأن الموارد الطبيعية العربية، يهدرها المجتمع ولا يستثمر منها إلا الجزء التافه والقليل، أما المستفيد الأول والكبير فهي الدول الأوروبية الاستعمارية.

ولكن، مهما تكن دكتاتورية هذه الأنظمة، فلا يمكن إنكار وجود مثقفين ملتزمين، هم مطالبون بعدم البقاء والوقوف عند حدود التصوير لهذا الواقع المرير والبكاء عليه وبالتالي منفعلين معه، بل هم مطالبون بأن يكونوا كما يقول المفكر الايطالي كرامشي مثقفين عضويين خلافا للمثقفين التقليديين. فلا بد وأن يكونوا مثقفين محركين وموجهين، وذلك حسب ما يمليه عليهم وعيهم الفكري والسياسي والأخلاقي الوطني والإنساني، وفاعلين ومؤثرين فيه، وهذا لا يتأتى إلا بالمجابهة العقلية والواعية والحكيمة ومواجهة الصعاب بشجاعة وجرأة بالرغم من المعاناة والعذاب والتضحية والتي قد تؤدي أحيانا إلى الموت. ومن هذا المنطلق فإنه من واجب المثقفين أن يوحدوا صفوفهم حول أشياء بسيطة وخطيرة في نفس الآن، وهي تعرية الواقع الذي تطمح أجهزة الدولة والثقافات السائدة إلى

طمسه. ومن ثم تغدو قوة المثقفين وأرضيتهم المشتركة متمثلة في النضال من أجل الاستقلالية المعرفية من كل السلط مهما كان نوعها، و لو داخل أحزابهم وانتماءاتهم التنظيمية والنقابية التي تريد أن تحتويهم(16).

إنّ الديمقراطية التي يتنعم بنعمتها الكثيرون لم تكن وليدة الصدفة ولا هدية من السلطة للشعب، بل هي ثمرة جهاد وانتفاضة وثورة وتضحية معتبرة، ذهب على إثرها كثيرون من رجال ونساء وشيوخ وشباب وأطفال هذا الوطن. إن ما وقع ويقع الآن في الوطن العربي يخالف المبدأ التأسيسي للديموقراطية حيث أن رجل الفكر والثقافة ظل غائبا عن ساحة الصراعات والأحداث. بل انسلخ من دوره الريادي ومن مسؤوليته العلمية والتاريخية تجاه نفسه وتجاه مجتمعه وتجاه عقيدة أبناء جلدته، فلقد ظل متفرجا وملاحظا من وراء النوافذ ومن أعلى شرفات الفيلات على ما يجري في الشارع، وحتى ملاحظاته ظلت سطحية هامشية بعيدة عن الميدان وبعيدة عن الغوص في أعمق الأحداث، لقد ظلت بعيدة وضعيفة وغير مقنعة، وفي أحيان كثيرة اكتنفتها الضبابية وسوء التقدير ومضللة من حيث القراءة والتحليل، وبالتالي لا تؤهلها مكانتها وموقعها ورؤيتها إلى أن ترقى إلى مستوى الشهادة التاريخية. لقد تستر المثقف وراء عدة حواجز من أجل تبرير عدم مشاركته في الأحداث، بل ذهب أبعد من ذاك وقرأ الأحداث قراءة سلطوية فتارة ينعتها بالشغب قام به أطفال(17)، وتارة بالفوضى وبالانحراف مدعما من الخارج(18)...ولكنه لم يجرؤ على القول بأن ما حدث وسيحدث، هو نتيجة سوء التسيير وسوء التنظيم وقهر وقسوة السلطة السياسية والاجتماعية التي قهرت الشعب، وسلطت عليه كل أنواع الظلم الاجتماعي والتخلف الثقافي والفقر الاقتصادي، والتغريب الفكري والعقائدي، والجوع والبطالة وأزمة السكن وكل ما قد يضمن للمواطن العربي شيئا من الكرامة والعزة وأن يعيش حياة الإنسان كإنسان ليس إلا. وقد كشف هذا الواقع أكثر من مرة وبصورة واضحة لا تحتمل الشك ولا غبار عليها أن المواطن العربي لم تتحقق بعد كل شروط وجوده، ومنها وفي مقدمتها شروط حقوق المواطنة داخل الدولة القُطرية نفسها. نحن نتحدث كثيرا عن الإنسان العربي ولكن قليلا ما نستعمل عبارة المواطن العربي، ذلك أنّ مفهوم المواطن لم يدخل بعد قاموس لغتنا، ولم يحتل بعد المكانة اللائقة به في تفكيرنا. إن فكرة المواطن المرتبطة بفكرة المواطنة وبالحقوق المدنية ... الخ. كل ذلك غائب حتى عن حقل تفكيرنا (19).

ومهما يكن من أمر، فإن الشعب العربي مريض جدا، كما أنّ مثقفه هو الآخر يعاني من نفس المرض حسب طبيبهما الخاص صاحب المعرفة الشاملة، والشاهد على مسيرتهما التاريخية وعلى حالتهما الاجتماعية والسياسية التعسة والتي أصابتهما منذ زمن طويل... طبيب اسمه التاريخ... وقد أمر على جناح السرعة بإدخالهما إلى غرفة إنعاش واحدة، حيث يرقدان على سريرين متقابلين. يستمعان إلى أنين بعضهما البعض. ومن حين إلى آخر يتبادلان النظر... ينظران إلى بعضهما البعض، تارة نظرة غضب وسخط وعنف وحقد وكراهية، وكأنّ كل واحد يريد أن يقول للآخر أنت سبب مرضي هذا، وأنت سبب وجودي على هذه الحالة. أو إنك ساهمت وشاركت في مرضي، أو إنّك شاهد وتعرف جيدا هوية الذين أوصلوني إلى هذه الحالة، وإنك لم تتحمل مسؤوليتك التاريخية، وتفضح كل الذين كانوا سببا في هذه الحالة... ويتبادلان التهم فالمثقف يتهم الشعب بالجهل والأمية والتخلف والشعب يتهم المثقف بالنكران والتملق وفقدان الوطنية والمحسوبية... ثم يصابان بصمت رهيب، ويكرران النظر إلى بعضهما البعض. وقد تغير المشهد، وكأنهما يحسان بأن مرضهما واحد وإن اختلف التشخيص الطبي. وأن هذا المرض قد يكون بدون شك سببه واحدا أيضا. فينظران إلى بعضهما البعض نظرة تأسف وحسرة وأسى وألم وحزن. وكأن بداية التقارب بين المريضين بدأت تتحقق، فيواصلان النظر إلى بعضهما

البعض نظرة تفاعل وتفاؤل وتفاهم وتعاطف وتعارف واعتراف ومعرفة على أن علتهما واحدة، وأن مرضهما واحد، وقد يظهر ذلك جليا على اللوحة السريرية لكل واحد منهما .لقد كتب الطبيب على لوحة المريض الأول المدعو الشعب: الظلم-الجوع-الفقر-البطالة-الأمراض-الانحراف-الجهل-الأمية-العنف-الإرهاب-العراء-الاتكالية-العجز-التسلط-الإهانة-الاحتقار-الاعتداء-السرقة. . . أي الأسباب وأنواع الأمراض التي يعاني منها. كما كتب على اللوحة السريرية للمريض الثاني المثقف : الخيانة-التملق-النفاق-الذل-الطمع-اللامبالاة-الأنانية-النرجسية-الماديات-المناصب-المحسوبية-المحاباة . . .

ويوقع الطبيب-التاريخ-تشريحه للمريضين مستخلصا أنهما أصيبا بداء واحد وجرثومة واحدة تسمى الاستبداد ودكتاتورية الأنظمة، وأن علاجها والقضاء عليها لا بد من دواء يسمى: الثورة.

ثورة عامة وشاملة : ثورة في اللغة وفي المفاهيم وفي الرؤية وفي المناهج وفي المواقف وفي التربية وفي الثقافة وفي التعليم وفي الأخلاق بكل وعي ومسؤولية، ثورة وطنية وشعبية عامة وشاملة يشارك فيها الشعب ومثقفوه دون تمييز طبقي أو فكري أو عقائدي أو اجتماعي أو اديولوجي أو اقتصادي، ثورة وطنية واحدة وموحدة. يقوم بها الشعب والمثقفون، ويستفيد من نتائجها الشعب والمثقفون الذين شاركوا فيها فعلا وظلوا بجانب الشعب مقاومة ونضالا وميدانا. . . فإن قدّر واحتلوا المناصب بعد نجاح الثورة فيبقى الأمر طبيعيا ومستحقا، لأن الثورة ثورتهم وأبدا لم يسرقوها ولم يغتصبوها كما يفعل عادة المثقفون الانتهازيون الذين يأتون في آخر لحظة ويحتلون المناصب والصدارة والمزايا. ثورة عامة وشاملة وصادقة وشجاعة، حيث أنه إذا كنا نتوخى في هذه المرحلة الشجاعة في التصدي والنظرة والموقف، فإن شجاعة مثل هذه لا تصدر إلا عن رجال شجعان، رجال يتمتعون بحد عال من النزاهة والجرأة والاستقلال والوعي والمسؤولية. ولذلك يزداد دور المثقف أهمية وتأثيرا بمقدار تمتعه بهذه الصفات. فكاتب السلطة، أية سلطة، غير مؤهل للقيام بهذا الدور، لأن مهمته، لسبب أو لآخر، أن يبرر مواقف السلطة التي ينتمي إليها أو تستخدمه، فهو ليس نزيها أو مستقلا بالقدر الكافي، وليس قادرا على تحمل المسؤولية، لأن موقفه «الثقافي» مستمد من السلطة ذاتها (20). لقد قامت الثورات العربية في مناطق عديدة من الوطن العربي، وأسفرت على انتصارات تاريخية حين استطاعت تنحية وإطاحة بدكتاتوريات عربية لم تكن تفكر أبدا أنه في يوم من الأيام قد تسقطها شعوبها بهذه الطريقة. غير أن الذي «ترتب على ذلك هي ظاهرة اغتنام الفرصة من النخب القديمة .فبدأت في البروز في محاولة منها أن تقود هذه الظاهرة. فظهرت التصنيفات القديمة من ليبراليين إلى ماركسيين إلى علمانيين وإسلاميين أو اسلامويين. كل يحاول أن يطوع هذه الظاهرة في مساره، و لكن الظاهرة عصية أن تطوع، لأن أحلام هؤلاء الشباب من وجهة نظري المتواضعة غير مؤدلجة» (21).

ومع هذه الانتصارات العربية والتي كان بطلها الأول والأساسي وبامتياز الشعب العربي بكل شرائحه والتي تتقدمها بكل جرأة وشجاعة شريحة الشباب مدعمة بتكنولوجية الإعلام والاتصال وثقافة الفيسبوك والتويتر والانترنيت والتواصل الاجتماعي والتي لم ولن تستطيع الأنظمة العربية ولا جهازها الأمني والبوليسي مراقبتها أو قمعها وكبتها ومنعها من الانتشار والشيوع. لقد أكسب الشباب العربي ثورتهم هذه هوية ثقافية وسياسية تكنولوجية جد متطورة، فهي ثورة «ابنة العصر بتقنياته ومعلوماته، بقدر ما هي صنيعة فاعلين جدد هم الشباب والمدونون من عمال المعرفة الذين يشتغلون بقراءة المعلومات وبث الصورة على الشبكة. ولذا فهي ليست ثورات البطولات الدموية والبروقراطيات الثقافية. بل ثورات الكتب الرقمية الناعمة العابرة التي تنتمي إلى عصر الحداثة الفائقة والسيالة» (22).

لقد عاش المثقفون العرب في هذه المرحلة الحاسمة

من تاريخ الوطن العربي بعيدا عن شعوبهم. عاشوا في سبات عميق مستسلمين لتعاليهم ولنرجسيتهم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم يقتنعوا أبدا أن الأنظمة التي صنعتهم والتي كم أكلوا من مائدتها حان وقت سقوطها وإلى الأبد، وذلك لا لشيء إلا لأن الشعب قال كلمته:

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلا بدّ أن يستجيب القـدر

ولا بد لليـل أن ينجلـــي

ولا بـــد للقيـد أن ينكســر

ومن لم يعانقه شوق الحياة

تبخر في جوهـا واندثر...

ومن لا يحب صعود الجبال

يعش أبد الدهر بين الحفر»(23).

فلقد خاضت الشعوب العربية ثورتها بكل عفوية وتلقائية مطلقة، سلمية حرة مستقلـة بعيدة عن الأطروحـــات والتنظيـــرات السياسيـة والأديولوجية والفلسفية والتي عادة ما تفتن بها النخبة المثقفة في إبداعاتها وفي صناعتها وفي تسويقها بالرغم من أنها لا تؤمن هي أصلا بها... إن ما نعيشه الآن في الوطن العربي وما نشاهده هو ثورة من نوع آخر، فهي ليست نخبوية. بل إن النخب أتت متأخرة، بعد اندلاعها، بقدر ما لم تكن تتوقعها أو تنتظرها. هي حركة شعبية فجرها أو انخرط فيها عاطلون ويائسون وناشطون من مختلف هيئات المجتمع المدني والأهلي في مواجهة ثالوث الاستبداد والفساد والبطالة. بعد ذلك أتى المثقفون والدعاة والمنظرون والطامحون إلى استغلال الحدث أو إلى ركوب الموجة (24).

يعود المثقف من جديد وكأنه يعيش مرحلة عودة الوعي أو حتى عودة الروح التي فقدها. يعود ليتزعم منابر الخطب. يخطب خطابا هنا وخطابا هناك، ويكتب كتابا وكتابا، وكل ذلك محمل إلى درجة التخمة بالتزييف والانتهازية والنفاق والكذب والشعبوية السياسية. وبالتالي يريد أن يقول كل شيء عن السابق، والذي لم يجرؤ الحديث عنه سابقا، وعن المستقبل مدعيا الإصلاح والنقد والتوجيه. لقد احتاج المثقفون العرب «إلى اندلاع الثورات التي جوبهت بكل وحشية لمطالباتها بالعدالة والحرية، لكي يستفيقوا من غفلتهم ويخرجوا من سجونهم الفكرية ويدركوا، ولكن بعد فوات الأوان، أن الأنظمة والأحزاب التي ساروا في ركابها أو صدّقوا دعاويها، لا قضية عندها سوى تأبيد السيطرة وممارسة القبض والهيمنة. وها هي الثورات العربية تفضح المستور، إذ هي تكشف زيف الأنظمة وأحابيلها، وتنزع عنها شرعيتها، بقدر ما تنزع منها الأوراق التي صادرتها ورقة ورقة تحت شعارات العروبة والقومية والمقاومة» (25).

ولكن ما عسى أن يقول المثقفون بعد ما قال الشعب كلمته، وبعد ما صرخ بكل ما يملك من قوة وعلانية، وبعد ما احتضن الشارع هذه الصرخة وهذه الثورة. لقد أصبح المثقف الانتهازي متطفلا على مسيرة الشعب الذي لم يعد يثق في الخطب والشعارات التخديرية التي عانى من زيفها ومن ويلاتها وفراغها وكذبها منذ الاستقلال من قبضة الاستعمار الغربي الغاشم. يعود هذا المثقف بعد غياب طويل وبعد سبات عميق وبعد لامبالاة مطلقة لما جرى لشعبه. يعود وتعود معه الأحزاب والتنظيمات والهيئات لتتصدر النجاح والانتصارات التي حققها الشعب حين أطاح بالأنظمة الدكتاتورية وبرؤوسها. يعود المثقفون وتعود معهم أحزابهم المصطنعة والتي هي في الأصل مجموعات خاوية وأسماء بدون مسميات. قد صنعتها ذات يوم تلك الأنظمة لتصدّر مفهومها المزيف والكاذب للديمقراطية ولحرية التعبير. فهي أحزاب اغلبها ولدت في أحضان السلطة وبأموال هذه السلطة وبإيعاز من السلطة والتي برعت «في تقنيات الالتفاف على التجربة الديموقراطية، وإفراغها من محتواها. فحتى النمط الشكلي منها لم يسلم من زرع الألغام السياسية. وفي حين ولدت

تجربة التعددية السياسية معارضة ضعيفة، بقيت بنى الدولة التسلطية في منأى عن التغيير. كذلك عندما شرعت بعض النظم العربية في انفتاحها على مطالب الإصلاح السياسي، وحرصا منها على تجديد حكمها، لم تكن سوى تحسينات قشورية أو شيئا من الترقيع السياسي الذي لا يغير من جوهر السلطة التسلطية، والتي لا تضع حدا لاحتكار النخبة الحاكمة للسياسة والثروة على حساب المجتمع»(26). يعود المثقفون السياسيون الانتهازيون بشعارات وهتافات قوية ليحتفلوا أكثر من الشعب بالنصر والانتصار سارقين ومغتصبين الثورة الشعبية، حيث ينصبّون أنفسهم البديل الشرعي عن تلك الأنظمة المستبدة التي أطاح بها الشعب العربي. فيقدمون أنفسهم كبديل وطني وحاملين مشاريع التنمية والخلاص والإنقاذ والنهضة والأصالة والمستقبل والوحدة والاتحاد والوفاق والصلح والإصلاح والمصالحة، وغير هذا من الشعارات. غير أن الواقع العربي الجديد، كشف اللعبة وكشف المؤامرة وكشف حقيقة الاستبداد الجديد والذي زاد في هموم الإنسان العربي وعمق جروحه. لقد انكشفت خيوط هذه الجماعات المثقفة الجديدة التي لم تتوقف حروبهم الداخلية من أجل المناصب والثروات والاعتداءات والانتقامات وانتهاك الحرمات والفوضى. . .

لقد وجد الإنسان العربي نفسه محاصرا مرة أخرى. فهو لم يسترح أبدا ولم يهدأ له بال، حيث إنه في الوقت الذي كان يعتقد أنه سوف يحتفل بإنجازه العظيم حين أطاح بتلك الدكتاتوريات التي خلفها له الاستعمار ودعم وجودها منذ أن تحصلت الشعوب العربية على استقلالها، اعتقد أنه سوف يعيش حياة حرة كريمة وشريفة في وطنه ومع أهله. لكنّه وجد نفسه في وضعية أكثر ضراوة وأكثر عنفا وأكثر بطشا وأكثر ألما. فلقد سرقوا منه ثورته واغتصبوها. . . وكم من مرة وبطريقة شعورية أو لاشعورية قارن الوافدون الجدد إلى الحكم بالذين سبقوهم والذين قهرو الشعب مدة طويلة من الزمن. فلقد أطاح بدكتاتوريات قديمة ليجد نفسه تحت وطأة دكتاتوريات جديدة. . . وأمام هذه الوضعية الجديدة انقسم الشارع العربي على نفسه إلى فئات ثلاث:

- فئة قد أصيبت بإحباط كبير، وتعتقد أن ثورتها قد اغتصبت ولن يسمح لها بالاحتفال بنشوة النصر والإطاحة بالدكتاتوريات. فهي لم تستفد من هذه الثورة والتي دفعت من أجلها الكثير من التضحيات البشرية والمادية والمعنوية. لقد استيقظت هذه الفئة وقد فقدت أبناءها وممتلكاتها، كما أن جروحها لا زالت تنزف دما. فهي تتألم وفي المقابل ترى جماعة جديدة جاءت من خلف ستار الأحداث والثورة واستولت على المناصب والخيرات، ولم تفكر أبدا في الشعب صاحب الثورة الحقيقي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ترى هذه الجماعة من المواطنين أن هذه الفئة التي استولت على الحكم لم تقدم أي إجابات ملموسة لهذا الشعب الذي ضحى بالنفس والنفيس من أجل الإطاحة بتلك الدكتاتوريات التي قهرته مدة من الزمن. لقد وجدت هذه الشريحة من الشعب العربي نفسها أمام عدد من المشاكل والجروح والآلام : ظهور دكتاتوريات جديدة، وبأفكار وأطروحات لم يكن يفكر فيها الشارع العربي والتي اكتشف فيها مادة خصبة تزيد في فروق وفي اختلافات الشعب العربي. . . وكثرة الصراعات الداخلية من أجل المناصب والمصالح الشخصية وتأخر في المشاريع التنموية التي كان من شأنها التخفيف من معاناة ومن غبن المواطن العربي ثمّ انعدام وغياب أي مبادرة استعجاليه من أجل الاستجابة لمطالب الشعب والتي من أجلها قام بهذه الثورات، الاستمرارية في المعاناة وفي المشاكل الاجتماعية، عدد الشهداء المرتفع الذين سوف يضاف إلى قائمة شهداء الثورات التحريرية التي قادتها الشعوب العربية ضد الاستعمار الغاشم، بنية اقتصادية محطمة نتيجة انتفاضات الشارع العربي جراء التحطيم والإتلاف والحرق والإضرابات والاضطرابات المتواصلة، مؤسسات بنكية ومالية فارغة بعدما استحوذ الدكتاتوريون المطاح بهم على كل

أموال الشعب حيث سرقوها وضخّموا بها حساباتهم في الخارج. . . لقد واصلت هذه الشريحة ثورتها ضد الحكومات الجديدة والتي تبقى في اعتقادهم وجها من الأوجه المخفية للدكتاتورية القديمة التي خدعت الشعب العربي واغتصبت ثورته. . . لقد أصيبت هذه الشريحة من الوطن العربي الكبير بإحباط وهي التي قامت بالثورة بكل وعي وطني حر مستقلة في قراراتها. فهي لم تكن مدفوعة من أي جهة كانت سواء الداخلية منها أو الخارجية. ولم تكن محملة بأي خطاب أديولوجي أو نية أدلجة. ولم تكن ترغب في الإطاحة بنظام من أجل الإطاحة به فقط. بل هي ثورة عربية شعبية عامة وشاملة وعارمة اندلعت «بعد أن بلغت الأمور حدها الأقصى من البؤس والتردي والانهيار، فسادا واستبدادا وفقرا ومهانة، في ما يخص حريات الناس وحقوقهم ومصادر عيشهم، ولم يعد ممكنا السكوت على ما تمارسه الأنظمة من الاستئثار والاحتكار للسلطة والرأي أو المصادرة والإهانة للحرية والكرامة، الأمر الذي دفع الناس إلى كسر حاجز الخوف، وجعل الجموع تخرج إلى الساحات لكي تحتجّ وتنتفض وتطالب بالتغيير الشامل غير عابئة بالتضحيات، إذ هي لن تخسر شيئا ما دامت لا تملك شيئا»(27).

- في حين تقف شريحة عربية أخرى موقفا مغايرا تماما. فهي ما فتئت تناصر هذه الجماعة الحاكمة الجديدة وتهتف باسمها مساندة لها وترى فيها الخلاص والنجدة والنهضة والصلاح والإصلاح والمستقبل. وأنها البديل التاريخي وبامتياز لتلك الأنظمة الطاغية التي أطيح بها. تناصر هذه الفئة السلطة الجديدة وتقف ضد كل من تخول له نفسه الإساءة لها. . . ودون أن تشعر الفئتان من الشعب العربي سواء المناهضة للسلطة الجديدة أو المساندة لها فسوف تدخلان في حرب جديدة، ويتحول الشارع العربي والذي كان بالأمس قوة واحدة وموحدة ضد الأنظمة الديكتاتورية، يتحول إلى ميدان جديد لتحطيم الثورات العربية من الداخل، أي تقاتل المواطنين العرب فيما بينهم، وهذا ما تريده الأنظمة الجديدة حتى تستطيع ربح بعض الوقت وإضعاف القوة العربية التي صنعها الشارع العربي بكل عفوية وبصدق وإخلاص. . . كما يكشف الشارع العربي عن مساحة مخفية والتي كانت انتفاضتها مؤجلة إلى حين.

لقد ظهرت فئة ثالثة وخرجت بدورها لتحتل جزءا من هذا الشارع. وهي فئة تنادي بأمجاد النظام القديم المطاح به. والتي ترى الخلاص الحقيقي فيه وإن الإطاحة به كانت غير شرعية وأنه تاريخيا قدم خدمات جليلة للوطن وللشعب أيام كان في الحكم. وقد بينت التجربة التي خاضتها الحكومات الجديدة أن هذه الأخيرة غير قادرة على تسيير شؤون الأمة، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإنّ الاتجاهات الاديولوجية والدينية التي نادت بها الجماعات الجديدة التي استولت على الحكم هي اتجاهات مزيفة وقد امتطتها هذه النخب من أجل استهواء الجماهير العربية ليس إلا. وقد اشتدت سيطرة هذه الفئة من الشعب على الشارع العربي ودعمتها العناصر المتبقية من العهد القديم، وسواء تلك التي ظلت مختبئة في الدروب المخفية في الوطن العربي أو من تلك التي فرت وهربت إلى الخارج مباشرة بعد ما تم الإطاحة بالأنظمة البائدة وبرموزها. . .

ومهما يكن من أمر هذه الاختلافات، فإن الشارع العربي عرف كيف يصنع ثورته بكل حكمة وسلم على الرغم من همجية الأنظمة العربية الآفلة التي تفننت في أساليب القتل والاعتقال والتعذيب للمتظاهرين. لقد استعملت الأسلحة الحربية الثقيلة لمواجهة غضب الشارع والذي زادته هذه الوضعية قوة ونضالا وحماسا وثورة. كما أن بعض هذه الأنظمة العربية لم تتوان في إخراجها للجيوش من ثكناتها قصد قمع هذه الثورات. وقد وصلت بها الغطرسة القمعية إلى حد استعمال الأسلحة الكيمياوية المحرمة عقيدة والممنوعة قانونا والمكروهة عرفا. غير أن الواقع أعطى هذه الأنظمة دروسا في الأخلاق والثقافة السياسية وفي التآخي بين أبناء الوطن الواحد، حيث أن الجيوش العربية الأصيلة والأصلية رفضت كم من مرة الاعتداء على إخوانهم

الثوريين، بل أبعد من هذا، لقد فروا من جيوش النظام ليلتحقوا بالثورة وليقفوا بجانب الثوار من أجل الإطاحة بهذه الدكتاتوريات. . . ولقد أدرك الجميع أن هذه الثورات العربية التي قامت بها الشعوب العربية في العديد من الأوطان العربية من تونس إلى مصر وإلى ليبيا وإلى اليمن وإلى سوريا. . . قد اندلعت في أوقات متقاربة متأثرة ببعضها البعض، فاتحة الشهية الثرية لبعضها البعض ومساندة لبعضها البعض بعد أن بلغت الأمور حدها الأقصى من البؤس والتردي والاستبداد والحرمان والظلم والغبن والفقر والجوع والاعتقال. . . فهي ثورات كان الشارع العربي يريدها سالمة وسلمية. فكان يريدها ربيعا عربيا، وياسمينا تونسيا، ونيلا مصريا، وأرزا لبنانيا، وربيعا دمشقيا، وثورة ناعمة. . . إن المشهد العربي الجديد مشهد غريب من حيث التكوين والفاعلية والمقصدية، فعلى الرغم من المواجهات العنيفة والدموية التي تفننت فيها الأنظمة العربية من عذاب وتعذيب، ومن قتل وتقتيل، ومن إرهاب وترهيب، ظل الشارع العربي وبكل شجاعة وبكل حزم يواصل صموده وثورته هادئة، وناعمة، وبصدر مفتوح يبحث عن الموت بل يتحداه. . . وقد حقق الهدف وحقق النصر. . . وعاش لحظات من نشوة فرحة النصر. . . وظل يحلم بيوم جديد، وبغد أجمل وأحسن. . . غير أن الحلم حتى وإن كان شرعيا، وحتى وإن كان من حق هذا الشعب العربي أن يحلم. . .فإن للحلم حدودًا، وإن نحن سمحنا لأنفسنا وتعدينا هذه الحدود، فسوف يتحول هذا الحلم الجميل إلى كابوس. . . وبالتالي لا يمكن الاعتقاد أبدا أن تنحية المستبد والإطاحة به يعني حقيقة تنحية الاستبداد والانتهاء منه وإلى الأبد. قد يسقط المستبد، وتبقى بعض من وجوهه ومن بقاياه والتي قد تتكاثر وتنمو من جديد وقد تكون أكثر بطشا وأكثر استبدادا. ومن هذا المنطلق فإن الثورات العربية الناعمة مطالبة باليقظة والحذر والابتعاد عن العمل الثوري الحماسي والسير بالثورة وفق أسس معرفية ومنهجية محكمة، وذلك حتى تضمن لها الاستمرارية والفعالية والمصداقية وقوة البناء والتشييد والتنمية وتعويض ما فقدته الشعوب العربية تحت حكم الدكتاتوريات.

إنّ أزمة الوطن العربي وإن كان ظاهرها اقتصاديا ماديا، فإن أصولها الحقيقية فكرية وثقافية واجتماعية. . . وبالتالي فإن التحرر منها والخروج من دائرتها والشفاء من أذاها لا يقوم أبدا على استيراد المواد الغذائية أو الأفكار الجاهزة الغربية أو الشرقية التقليدية البالية، وتبنيها تبنيا مطلقا، بل لا بد من انقلاب جذري في المفاهيم الفكرية والثقافية والتعليمية والتربوية التي فرضت على الشعب العربي منذ الاستقلال، انقلاب في صميم الفكر والثقافة. وهنا يبرز في اعتقادنا حضور ومسؤولية المثقف وخروجه أو بالأحرى تحرره من التقوقع حول الذات المنفصلة عن أصالتها والمنغلقة على نفسها وعن حاضرها وعن مستقبلها. فهي ذات واقفة عند حدود الأشياء والظواهر السطحية دون أن تقتحم الفضاءات والتغلغل في خباياها وقراءتها من الداخل، مفككة عناصرها البنيوية المكوّنة لها، واكتشاف أسباب الظاهرة ومسبباتها ونتائجها وأبعادها، وتقييم آثارها تقييما سليما وصحيحا. ومن هذا المنطلق يكتسب المثقف القدرة المعتبرة على توجيه الفكر والثقافة توجيها حسنا، وتخليصها من براثن التفكير الحماسي الديماغوجي الشعبوي الواحد الموحد، ووضع حد للتخطيطات التنموية القائمة على الخطابات السياسية الفارغة والشعارات الحماسية الايديولوجية. وبالتالي العمل على توعية النفس الثقافية والفكرية وتحريرها من تقديس الخطابات دون قراءتها قراءة نقدية موضوعية حسب ما تقتضيه متطلبات الواقع وآفاقه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

ولكن في ظل الأزمة الخانقة التي يمر بها المجتمع العربي تضغط وبقوة بعض التساؤلات ولعل أهمها: هل في استطاعة رجل الثقافة والفكر القيام بنقد ذاتي واع ومسؤول؟ وهل يمتلك القدرة المعرفية ليصرخ ضد التخلف والقمع والقهر والغرابة؟

إن المثقف الواعي والملتزم يتحرك ويساهم ويناضل

من أجل كل عمل يسعى إلى ازدهار المجتمع وتطويره وبث الوعي واليقظة في أفراده، وبالتالي يشارك مشاركة فعالة في كل ثورة أو حركة أو انتفاضة ضد الشر الاجتماعي، والظلم السلطوي، والتخلف الفكري والثقافي. غير أنه يبقى مثقفا حبيس أطروحات تقليدية جامدة ولم يستطع التحرر من بعض المواصفات والتي حددها الأستاذ عبد الله العروي كما يلي:

1 - البؤس: من الواضح أن المثقف العربي غير راض على الأوضاع التي يعيش فيها، كل ما يكتب... يتسم بالنقد أو الثورة على أنماط الحياة العربية. ماذا يرفض؟

أساسا، ضعف واستلاب المجتمع العربي، إذ يثور المثقف على مظاهر التفكك والتناثر... ويثور على مظاهر التبعية والاغتراب... مظاهر تستوجب السخط كالفقر، الجهل، الفوضى الإدارية، الرشوة، انخفاض الإنتاج، عفوية التوزيع.

2 - الجهل بالمحيط الطبيعي والتاريخي، محيط المثقف، هو محيط ثقافته لا ما يحيط به ماديا وأدبيا في الوقت الحاضر. أما الجهل بالماضي، فإنه بلا شك تجاهل لأسباب التناثر الواقع حاليا في المجتمع العربي وخوفا من تعميقه (28).

إن هذه الحركة الثقافية ومشاركة المثقف لا بد وأن تكون جذرية تابعة ونابعة من وحي اختصاصه، مدعمة بفكر أخلاقي نزيه قائم على أسس علمية ومعقولة، متحررا من الخطابات الديماغوجية ومن الاعتبارات الشوفينية العرقية الضيقة، حركة نابعة من عمق الواقع بكل ما يحمل من تناقضات سياسية: ثقافية، اجتماعية، اقتصادية. حركة ثقافية واعية قائمة على المعرفة الشاملة لهذه التناقضات، غير أن المثقف العربي يعيش وضعية مزرية، يعيش فقيراً ومقموعا، و مقهورا يواجه نفسه وذاته، يواجه شعبه ويواجه حاكمه وحكومته.

إن المسار السياسي والمعرفي للمثقف العربي يكشف في تلافيفه نموذج المثقف المتخلف، متخلف عن المستوى الثقافي الظاهر الذي يبدو أنه يمتاز به، متخلف عن السلطة وحقيقتها التي يظن أنه اكتسبها ويدافع عن شعاراتها، ومتخلف عن الشعب الذي أنتجه ذات يوم فتنكر له ولهمومه وآلامه، فهو لم يعد قادرا على أن يحمل اسمه، ولا جدير بأن يحمل هذا الاسم: أي المثقف.

ويبدو أن سلوك المثقف العربي في موقعه وفي موقفه غير ثابت، فتارة يركن إلى سكون وصمت رهيبين، وكأنه غائب عن الساحة الثقافية والسياسية، وتارة أخرى يتحرر مندفعا نحو المجتمع اندفاعا قويا حماسيا فوضويا لا ينتج أي شيء ذا بال، وتارة أخرى يلبس لبوسا هادئا محترما يتملق السلطة خاذلا مخذولا.

وأمام غياب الوعي الثقافي السليم، والمسؤولية الثقافية اليقظة والالتزام الثقافي القوي، يبقى المثقف فاقدا لذاته ولروحه وبالتالي يبقى عرضة بين لحظة وأخرى لعاصفة تدميرية جذرية، تعصف به وبكيانه الجسدي والفكري...

إن المواقف السلوكية التي ميزت المثقف العربي عبر مساره التاريخي والمعرفي والثقافي والسياسي والاجتماعي والنفسي تتلخص في المحاور التالية:

المثقف ← الصمت-اللامبالاة-الغياب

المثقف ← الاندفاع-الشعبوية-الجماهيرية-الحماسة-الفوضى

المثقف ← التملق-الانتهازية-النفاق-السلطوية السياسوية

ولعل ما ميّز المثقف هو تحركه وانتقاله من محور إلى محور آخر، ومن دائرة إلى دائرة أخرى دون قاعدة معرفية وإيديولوجية مؤسسة. يتحرك حسب ما تمليه عليه رغبته الشخصية وأنانيته وتحقيق مطامحه ومصالحه الشخصية المادية أولا وقبل كل شيء.

فهو يصطنع مواقف سلوكية خادعة وخائنة في الآن نفسه. ينعزل عن المجتمع وعن الناس متسترا وراء مبادئ فلسفية أو إيديولوجية أو حتى نفسية وثقافية، ليعود مرتميا في أحضان الشعب مدعيا خدمته والتضحية

من أجله كما يفعل عادة في الانتخابات، يدعي الشعبية شكلا ومضمونا، فكرا وعقيدة لا لشيء إلا من أجل الكسب والفوز بصوت هذا الشعب في الانتخابات، حيث سرعان ما ينفصل عنه. فبعد العزلة والانعزال، وبعد الغياب الفكري أو حتى الجسدي عن المجتمع وعن الشعب. وبعد الشعبوية يسعى إلى البحث عن شرعية العودة، ينضم إلى دائرة السلطة والتي وصل إليها بفضل صوت وقوة الشعب، يتقرب من السلطات قصد تحقيق الهدف والوصول إلى الكرسي أو المنصب المنشود. وقد يتحول هذا الشعب في منظوره إلى شعب أمي وجاهل وغير متحضر وهمجي وغير قادر على مواكبة العصر والحضارة. وهنا ينسى أو يتناسى أن هذا الشعب هو مصدر قوته ومصدر إلهامه، و هو الذي أوصله إلى هذه الرتبة وإلى هذه المكانة أي بفضل صوت هذا الشعب. والذي إن هو قال له نعم وزكاه وفاز في الانتخابات إن صحت تسميتها بالانتخابات، فهو شعب عريق وأصيل وثوري، أما إذا قدر وقال هذا الشعب لهذا المثقف لا، فسوف يتحول في منظوره وفي خطاباته إلى شعب أمي جاهل متخلف همجي غير متحضر ولا يستحق التمثيل الخ. فلقد حول هذا المثقف الانتهازي الشعب إلى صوت وإلى رقم فقط، يتذكره ويبحث عنه في أرشيفه أيام الانتخابات ليس إلا. فبالإضافة إلى هذه المواقف التخاذلية والمزيفة التي امتاز بها المثقف العربي في علاقته مع شعبه، فإنه أيضا امتاز بظاهرة الغياب . فلقد غاب مرتين عن شعبه وعن وطنه. فلقد كان حاضرا غائبا أو غائبا حاضرا حين التزم الصمت والسكوت منغلقا على نفسه بعيدا عن الأحداث التي صنعها الشعب وعانى من ويلاتها. حيث أصيب هذا المثقف إزاءها بموت الضمير، فلم يتألم أو يحزن لشعبه وهو ينكل به صعودا وهبوطا، ذهابا وإيابا، بالليل والنهار، في بيته وفي المعمل وفي الشارع. . . لقد غاب هذا المثقف عن هذه الأحداث وكأنّ الأمر لا يهمه. فلم يشارك ولم يدافع ولم يصرخ ضد الظلم وضد الشر كما يفعل عادة المثقفون الملتزمون بقضايا شعوبهم. لقد كان همه الأول والأساسي حماية نفسه وربما أولاده وعائلته إن كانت له عائلة في داخل الوطن، وإن لم يكن أيضا قد فر بها إلى الخارج. . . أما الغياب الثاني والذي ميز المسيرة الثقافية والسياسية لعدد من هؤلاء المثقفين العرب فهو الفرار إلى خارج الوطن، وذلك بأسباب مختلفة، حيث أن كل مثقف صنع لنفسه مبررات قصد تبرير هروبه وقطع الصلة مع شعبه في الوقت الذي كان فيه هذا الشعب وهذا الوطن في حاجة ماسة إليه وإلى خدماته. فلما اشتدت الأزمة اختار عدد من المثقفين الفرار إلى الخارج ليضمنوا لأنفسهم ولعائلاتهم الأمن والاستقرار والحياة. أما التفكير في مصير الشعب وفي مصير الوطن فهذا سؤال سقط من مخيالهم ولم يعد له حضور في أجنداتهم المعرفية. لقد اختاروا فضاءات بعيدة عن الأحداث وظلوا يتابعون أخبار الشعب العربي وأخبار الوطن عبر الفضاءات والقنوات الإعلامية الأجنبية . . .

إنّ هذه المراهنات التي طبعت مسيرة كثير من المثقفين العرب ليست وليدة الصدفة وليست عديمة الدلالة، وإنما هي أصلا مرتبطة ارتباطا عضويا بتكوينهم المعرفي والإيديولوجي، والذي أمدهم إياه النظام السياسي الذي رضعوا من ثدييه وأكلوا على مائدته وتنفسوا طيلة حياتهم من هوائه، نظام أثبت التاريخ أنه افتقد أدنى شروط أخلاقية السلطة والتسيير، نظام ثقافي وسياسي قائم على الأنانية والعصبية والطائفية والعروشية والمحاباة والقرابة والدكتاتورية والعنف والاستبداد. نظام ظل متمسكا بالسلطة إلى درجة الجنون. لقد عمل كل ما في وسعه من أجل البقاء والخلود، فلم يكفه استعماله للعنف والبطش والتنكيل ضد من تخول له نفسه التفكير في إزالته أو منافسته أو الإطاحة به. فلقد جعل السلطة ملكية خاصة يتوارثونها أبا عن جد. إن الأمر لا يختلف بين الأنظمة العربية الملكية أو الجمهورية حيث أن مسألة السلطة والسلطان هي مسألة عائلية وراثية، وكم من دستور تغير وأعيدت صياغته على قياس ابن الرئيس ليحل محل أبيه بعد وفاته.

في ظلّ الأزمة المتعددة الأطراف، أصبح المثقف العربي الملتزم بالقضايا الحقيقية للوطن العربي مطالبا بالقيام بدوره الريادي في تحريك المجتمع وتوجيهه توجيها صحيحا وسليما، لأن المثقف الحقيقي هو مثقف واع ومسؤول. وبالتالي يتحرك كالقلب النابض الذي يهب الحياة، يعمل جاهدا من أجل التنوير الفكري وبعث نهضة اجتماعية وثقافية وسياسية واقتصادية وتربوية تبشر بمستقبل عربي زاهر. وبالتالي العمل على محاربة النموذج الثقافي السائد وما تلبّس به من قطيعة مع العقل ومع الديموقراطية وعدم معرفة الذات ونكران عناصرها الثقافية والتاريخية والحضارية والإنسانية والإيديولوجية.

لقد أرسى النظام الثقافي السلطوي التقليدي منظومة فكرية تقوم أساسا على القبول والخنوع والتحنيط، منظومة ذهب ضحيتها الشعب والمجتمع ومثقفوه في بنيته الشاملة ثقافة وسياسة واقتصادا وعقيدة.

لقد ارتكز النظام السياسي والثقافي التقليدي عبر مراحل تاريخه الطويل على شعارات وأوهام مزيفة وكاذبة، استمدها واستمد شرعية وجوده من ذلك الماضي البطولي الذي صنعه الشهداء والمجاهدون الذي قهروا الاستعمار وحققوا النصر لشعوبهم مشرقا ومغربا. لقد ظلت الأنظمة العربية تستثمر هذا الإرث البطولي جاعلة منه رأس مال رمزي تراهن به ضدّ شعوبها.

لقد سخّر هذا النظام الثقافي والسياسي عددا من الوسائل خدمة لأنانيته ولوجوده من مدارس ومراكز ووسائل الإعلام وأنظمة وبرامج ثقافية وتربوية، حيث وجهها توجيها إيديولوجيا خاصا به، لقد أرسى لنفسه أسسا قوية تحميه وتحمي إديولوجيته ومصالحه، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن هذه الأسس المسخرة تمنع وتحارب وتنفي وتدمر الثقافة الجديدة، ثقافة النقد، ثقافة السؤال، الثقافة الحرة، ثقافة الاختلاف، ثقافة الديموقراطية.

فأمام هذا الانبساط محدّدا لثقافة السلطة في الوطن العربي، وأمام الخضوع والانبطاح المطلق للمثقف العربي لهذه السلطة ولهذه الثقافة. يضغط علينا السؤال التالي:

هل هي أزمة ثقافة أم أزمة مثقفين أم أزمة سلطة أم أزمة شعب؟

لقد ظل المثقف العربي غائبا عن توجيه المجتمع وظلت ثقافته غائبة إن لم تكن جامدة ومحنطة. كما أنه في كثير من المناسبات لا يتعدى حضوره حضورا ظرفيا ومناسبتيا واحتفاليا وكرنافاليا وطقوسيا وشكليا، ليكرر ويعيد ويستثمر ثقافة السلطة التي تميزت منذ الاستقلال بتراكمات لعناصر الأزمة والنكسة والتخلف. تراكمات أفقدت المواطن العربي كرامته وشرفه، وبالتالي أصبح مهددا بين لحظة وأخرى بالسقوط وفقدان الوعي... أنتجت هذه التراكمات مجتمعات عربية عاجزة، تسودها الفوضى وعدم استغلال طاقاتها الغنية والمتنوعة (طاقات بشرية شبابية - طاقات فلاحية - طاقات معدنية-موقع استراتيجي...).

وفي ظلّ هذا الحراك الاجتماعي العام والعارم وما يشيعه من دلالات لوضعيات متدهورة اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وثقافيا وتعليميا وأمنيا وقضائيا وفنيا وعسكريا، فإن المثقف العربي مطالب بالقيام بواجبه وبمسؤوليته لحماية نفسه وحماية مجتمعه وحماية شعبه، وذلك بالتفكير في تأسيس ثقافة جديدة نشطة تتعدى حدود الوصف والبكاء والرثاء والتصوير السطحي لما يجري على الساحة الاجتماعية والسياسية والثقافية والعسكرية والأمنية. تتعدى كل هذا من أجل حركة فعلية للفكر وللمجتمع وللشعب، وبعث نهضة جذرية شاملة تتعدى ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون، وبالتالي، فإن المثقف العربي مطالب بأن يتحرر من النزعة النخبوية المزيفة والعمل على الانصهار في الحراك الاجتماعي العربي، أين يمارس ثقافته إنتاجا واستهلاكا، ثقافة يذوب في رحابها ويتلاقح معها جديدا متجددا من أجل التكوين والتوالد الفكري الاجتماعي الخصب والمثمر والحر والنزيه والشريف.

لقد أصبح المثقف العربي في خضم التطورات والصراعات الحادة التي يعيشها المجتمع العربي شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، مطالبا بمشروع ثقافي عربي جديد وأصيل، بعيدا عن الأطروحات الفلسفية والنظرية، مشروع يقوم على رفض الواقع بكل نكساته وهزائمه، مشروع ثوري معرفي نقدي يزلزل النظام الثقافي السياسي السائد، مشروع يستمد معطياته من تاريخ هذا الشعب ومن انتمائه الاجتماعي والثقافي، الحضاري والإنساني ومن آلامه وآماله المستقبلية.

لا يكتسب المشروع الثقافي الجديد قوته وسلامته إلا إذا توفرت في شخصية المثقف المعرفة والرغبة والقدرة على الفعل الثقافي العربي الجديد من جهة، ومن جهة أخرى الشجاعة والجرأة من أجل التغلغل في خبايا المجتمع والنظام الثقافي السياسي السائد وكشف عناصره وتعريته من الداخل وفضح ضعفه واستسلامه وعجزه التاريخي.

لقد تميّز النظام السياسي والثقافي السائد بنزعة دفاعية، أي الدفاع عن النفس والدفاع عن الكيان المادي والمعنوي والسلوكي، والعمل على الجمود والثبات والخلود، وقد لا يضمن كل هذا إلا إذا هو استطاع أن يصنع لنفسه قوة تحميه وتحمي مصالحه من ثورات الشعب وانتفاضاته الآتية لا محالة.

في ظلّ الحراك الاجتماعي العربي، يبقى المشروع الثقافي العربي الجديد مطلبا أساسيا وبفعالية صادقة من أجل استيعاب الثقافة الوطنية العربية بأسلوب معاصر ولغة معاصرة تماشيا والزمن العربي الجديد بكل آماله وآلامه.

وخلاصة القول: في ظل الظروف الاجتماعية المعقدة وفي ظل الأزمة التي يمر بها الوطن العربي والمواطن العربي بصفة عامة، يبقى المثقف العربي الجديد أمام اختبار مصيري، إما الاستسلام للنظام السائد أو للخطابات السلطوية والسياسوية الضيقة كما فعلت النخبة المثقفة التقليدية البرجوازية للجيل السابق التي استسلمت في معظمها للنظام الفكري والثقافي الواحد الموحد وما أنتجوه من ثقافة التخلف والاتكالية والعجز والخرافة والقمع والقهر... وإما عدم الاستسلام لهذا النظام، وبالتالي السعي من أجل احتلال الصدارة والريادة والطلائعية في تحريك المجتمع وإصلاحه وتحريره والأخذ بيده وتثويره والنهوض به ودعمه ومساندته من أجل الثورة ضد الانتهازية، والتبريرية، والوصولية، وثقافة المحاباة والظلم والاستبداد والقمع والفقر والجوع والتهميش والطغيان والاعتقال... وتعويضها بسلوك وخطاب ونظام وثقافة العمل والجد واحترام الرأي الآخر المخالف والمختلف، ثقافة التقدم والازدهار ثقافة الكرامة والشرف، ثقافة العقل والمستقبل، ثقافة المواطنة. ثقافة العلم والأطروحات المعرفية المؤسسة، ثقافة ديموقراطية حرة تقوم على احترام الآراء والأفكار، وحرية التعبير والممارسات السياسية، واحترام حقوق الإنسان وحقوق المواطن العربي.

الهوامش والإحالات

1) دنيش كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية-ترجمة د. منير السعيداني. مركز دراسات الوحدة العربية-بيروت-ط1-2007

2) رضا بوكراع: هوية المثقف والتكوين الاجتماعي المغربي-بضع فرضيات للعمل. في كتاب: الأنتلجانسيا في المغرب العربي-مجموعة من الباحثين تحت إشراف د. عبد القادر جغلول-دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت-ط1-1984-ص. ص. 179-180

3) عزالدين المناصرة: الهويات والتعددية اللغوية-قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن-دار مجدلاوي للنشر

والتوزيع- الأردن-ط1-ص. 33.

4) الطاهر لبيب: تساؤلات حول المثقف العربي والسلطة-مجلة الوحدة الصادرة عن المجلس القومي للثقافة العربية- السنة الأولى- العدد10-تموز-يوليو1985-ص. 7

5) محمد نورالدين افاية: المثقف والسلطة-جدل الإقصاء والاعتراف-مجلة الوحدة-ص. 74

6) جيرار ليكلرك: سوسيولوجيا المثقفين-ترجمة د. جورج كتورة-دار الكتاب الجديد المتحدة-ط1-2008-ص. 51

7) علي حرب: ثورات القوة الناعمة في العالم العربي من المنظومة إلى الشبكة-الدار العربية للعلوم الناشرون-ط2-2012-ص. 137

8) عبد اللطيف اللعبي: المثقفون المغاربة والسلطة-في الأنتلجانسيا في المغرب العربي-ص. 132

9) علي حرب: المرجع السابق-ص. 48

10) محمد عابد الجابري: تطور الأنتلجانسيا المغربية-الأصالة والتحديث في المغرب-في الأنتلجانسيا في المغرب العربي-ص. 15

11) عبد اللطيف اللعبي: المرجع السابق-ص. 153

12) محمد زنيبر: تعقيب على محاضرة الأستاذ طاهر لبيب-مجلة الوحدة -ص. 21

13) عبداللطيف اللعبي: المرجع السابق-ص. 160

14) م. ن. ص. 159

15) عبد الحي علي قاسم: السمات المشتركة للنظم العربية وتعاطيها مع المتغير الثوري-مجلة المستقبل العربي- الصادرة عن مركز الدراسات الوحدة العربية-العدد399-مايو 2012-السنة 35-ص. 128

16) المهدي المسعودي: تعقيب على محاضرة الأستاذ حافظ الجمالي-مجلة الوحدة-ص. 42

17) تنسب هذه المقولة إلى وزير سابق في الحكومة الجزائرية في تعقيبه على بداية الأحداث المأساوية التي عرفتها الجزائر والتي دامت أكثر من عشر سنوات مخلفة الآلاف من الضحايا والملايين من الخسائر والتي اصطلح على تسميتها في الخطاب الثقافي السياسي الجزائري بالعشرية السوداء.

18) هذه المقولة حاضرة دوما وأبدا في الخطابات السلطوية العربية بصفة عامة، حيث أنها كلما ثار الشارع العربي ضد فساد سياستها التسييرية وضد قمعها ودكتاتوريتها إلا وواجهت هذه الثورات أولا بالعنف وثانيا بالتأويل أن هذه الحركات الشعبية الثورية هي من تدابير قوى خارجية ومدعمة من الخارج وتريد زرع الفتن والبلبلة داخل الوطن وبين المواطنين وغير هذا من الخطابات العربية المزيفة والتي تبحث دائما على مبررات خرافية...

19) محمد عابد الجابري: المثقف العربي وإشكالية النهضة-رؤية مستقبلية-مجلة الوحدة-ص. 51

20) محمد نورالدين افاية: المرجع السابق-ص. 74(النص أصلا هو للروائي العربي الشهير عبد الرحمان منيف، وقد استعاره هذا الباحث ليفتتح به مقاله السابق الذكر.)

21) محمد جبريل: ورقة عمل خاصة بالملف الليبي-ليبيا إلى أين-مجلة المستقبل العربي ص. 102

22-علي حرب: المرجع السابق-ص. 72

23) قصيدة شهيرة للشاعر التونسي الكبير -أبو القاسم الشابي-و التي رددها كثيرا الشعب التونسي أيام ثورته وانتفاضته ضد الرئيس المخلوع زين العابدين بن علي.

24) علي حرب: المرجع السابق-ص. 69

25) م. ن. ص. 227

26) عبد الحي علي قاسم: المرجع السابق -مجلة المستقبل العربي-ص. 12

27) علي حرب: المرجع السابق-ص. 79

28) عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء المغرب-ص. ص. 175-176

المستويـات اللّغـويّـة
فـي روايــة «بـلاّرة» للبشيـر خريّـف

الحبيب النصراوي/جامعي، تونس

■ 1 - تمهيد:

لا شكّ أنّ الرّصيد المعجميّ لأيّ لغة حيّة هو أكثر ميادين اللغة تعرّضا للتطوّر وإشكالاته المتواصلة في المجتمع وفي اللغة. وهو لذلك يمثل واحدا من أهمّ مجالات الدرس اللساني الحديث، ويحقّق اليوم نجاحا كبيرا في وقت تشهد فيه المعارف والأرصدة المعبّرة عنها تطوّرا يكاد يوهم باستحالة التحكم فيه. لكنّ القاموس مهما توسّع في الاستجابة لحلّ مصاعب الخطاب، ليس قادرا على جمـع جميـع المفـردات العامة والمصطلحـات العلميـة

والفنية لمفاهيم ومستحدثات لا تتوقّف عن الظهور هنا وهناك. والأمر حينئذ يتجاوز القاموس إلى معجم اللغة عامة، ويشمل حاجات المجموعة اللغوية من مفردات عامة أو مخصّصة في مجال معيّن أو في اختصاص ما، وأحيانا مفاهيم تعكس بيئاتٍ وأزمنةً وأشكالا اجتماعيةً وأنماطَ عيش، ومهَنًا وتجمّعات، وأنظمةً للحكم، أو إنتاجا أدبيا وتيارات فنيةً وفكريةً وغيرها. . .

إنّ هذه الأرصدة بتنوّعها واختلاف بيئاتها تأخذ أشكالا خصوصية بما أنّها تهتمّ بالحقيقة التي تحيط بها وبتاريخها وبعلاقاتها التي أنشأتها وبالمفاهيم التي انبنت عليها أكثر من اهتمامها بالمفردة بما هي دليل مجرّد. ونتيجةً لذلك يبدو جمع هذه المادة المتحوّلة أبدا من أعسر القضايا التي تواجهها القاموسية اليوم. فإنّ جمع كلّ المفردات التي تُكوّن لغةً ما في قاموس واحدٍ أمرٌ يرقى إلى المستحيل. وهنا يُطرح الحجمُ الذي سيكون عليه هذا القاموس المفترَضُ وصعوبةُ استفادة القراء منه. إذ لا ينبغي أن ننسى أنّ معجم أيّ لغة حضارية خاضع باستمرار لقانون التطوّر، وعلى القاموسيين أيضا أن يأخذوا بعين الاعتبار أهمّ ما يحدث من تغييرات، فهناك:

- رصيد فصيح، بعض مفرداته ومعانيه شاخت، وأصبحت أحيانا خارج الاستعمال، فذوت وتُركت، إذ لم تعد الحاجة إليها قائمة. لكن رغم أنّها لا تمثّل تمثيلا حقيقيا حال اللغة اليوم، فإنّها تظلّ مهمّة لوصف تطوّر اللغة التاريخي (خاصة اللغة الأدبية)؛

- مفردات تتولّد باستمرار، ومعان تتّسع أو تضيق أو تتحوّل وفق

المستويات اللغوية والأحوال البيئية والزمانية والمكانية التي تتنزّل فيها، ووفق الاستعمالات الجديدة المعبّرة عن تأثير التطور، والعلوم، والتقنيات، والثقافات الأخرى. كلّ ذلك للتعبير عن حاجات لسانية جديدة، أو مفاهيم حديثة.

وإذا كان من المفروض أن يضمّ رصيد القاموس العام جميع هذه المفردات التي يمكن أن نعثر عليها في المكتوب والمقول من هذه المستويات، فإنّه سيصطدم دون شكّ بمسألة شديدة التعقيد في تاريخ العربية وفي حاضرها، وهي مسألة المستويات اللغوية التي يعتدّ بها القاموس فيتّخذ مفرداتها مداخل لشروحه. فما هي المستويات اللغوية؟

2 - المستويات اللّغويّة :

في النظرة اللغوية الكلاسيكية، يُنظر إلى العربية على أنّها عربيّتان: عربية فصحى (وهي عربية عصر الاحتجاج القائمة على المستوى الفصيح وحده)؛ وعربية غير فصحى (وهي عربية ما بعد عصر الاحتجاج إلى اليوم) (1). وغير الفصحى ليست من اهتمامات القاموس، لأنّها قائمة على ثلاثة مستويات تصنّف بمقياس الفصاحة إلى: مستوى مولّد، ومستوى عاميّ، ومستوى أعجميّ:

1 - الفصيح: وهو الألفاظ المأخوذة من متن اللغة العربية الفصحى المحدّدة بعصور الاحتجاج، دون أن يلحقها تغيير في الأصوات أو في الأبنية أو في الدّلالة(2).

2 - المولّد: وهو ما أُحدث في العربية من ألفاظ عامة ومصطلحات وفق قواعد التوليد فيها، وذلك بعد عصر الاحتجاج اللغوي إلى اليوم(3).

3 - العاميّ: وهو ما حرّفه العامة عن العربيّ الفصيح أو المولّد سواء في الأصوات أو في الأبنية أو في الدلالة، حتى تُنُوسي أصله. وهو الغالب في الاستعمال المقول(4).

4 - المقترض: وهو ضربان: - ضرب استعصى على نظام العربية الصرفي فلم يلحق بأبنيتها، أي لم تُقَيَّس أبنيتُه الصرفية بحسب نمط صيغي معلوم في العربية، وهذا الضّرب نطلق عليه «الدّخيل» (emprunt intégral)؛ - وضرب أدمج في نظام العربية فألحق بأبنيتها الصرفية فصار مَقِيسا على أنماط صيغية عربيّة معلومة، وهو الذي نطلق عليه «المعرّب» (emprunt intégré) (5). لكن يمكن تصنيف المقترض أيضا إلى صنفين بحسب صلته بالفصاحة العربية، فما كان منه ضمن عصور الاحتجاج فلا خلاف حول انتمائه إلى الرصيد الفصيح ، بينما ما يقع منه خارج هذه العصور لا يزال يعدّ أعجميّا، سواء أعرّب أم لم يعرَّب.

إنّ هذه المستويات قائمة إذن في العربية منذ القديم. وهي من طبيعة جميع اللغات الحضارية التي تعتمد من جهة على الفصيح لتثبيت دعائم فكرها، وعلى المستويات الأخرى لتعايش حاجات التطوّر. على أنّ مستويات المولّد والعامي والمقترض هي التي باتت طاغية في مستوى المقول حتى تحوّلت إلى مشكل لغويّ في القديم وفي الحديث.

ترتبط المستويات اللغوية بطريقة التعبير المنسجمة مع وضعيات الخطاب الخصوصية التي تحدّدُ أساسا اختيارَ مفردات المعجم المستعمَل. فإنّ المستويات اللغوية هي في النهاية دليل على تنويعات مختلفة في التعبير عن حقيقة واحدة داخل اللغة الواحدة. هذه التنويعات عائدة إلى عوامل كثيرة تُؤثِّر في الخطاب، وينتج عنها عدّة مستويات لغوية مرتبطة بحالات اجتماعية خاصة. وبسبب الفصل بين المنوال والاستعمال، ظهر فصل مضاعف بين الفصيح وبين المستويات اللغوية التي تشترك معه في تكوين مدوّنة الرصيد الفعلي المستعمل في اللغة. ومصطلح المستويات اللغوية دليل في ذاته على حكم معياريّ قائم على تصوّر تراتبيّ لا ينظر إلى هذه المستويات جميعا بنفس الأهمية اللغوية. والدليل على ذلك اختلاف القواميس قي جمعها وفي تصنيفها وفي طرق معالجتها... إذ هي لا تكوّن بالنسبة إلى

جميع القواميس قائمة متّفقا عليها، بل إنّ الرصيد نفسه يمكن أن يتنوّع من قاموس إلى آخر.

وهي على اختلاف المواقف منها، تمثّل مشكلا غير هيّن في القاموسية. وفي الغالب لا تبرّر القواميس الحلول التي تقترحها لتجاوز إشكالاتها. فتبدو في الغالب إجراءاتها اعتباطيّة رغم ما قد تبذله من جهود قبل الوصول إلى ما توصّلت إليه.

فإذا كان التمييز واضحا خاصة نظريًا بين هذه المستويات، وإذا كانت المعالجة نظريًا ممكنة، فإنّ المشكل يكمن في التطبيق: ولعلّ أوّل مصاعب المعالجة تتمثل في التصنيف: وهنا يعسر تمييز بعض المفردات هل هي مولّدة أم عامية، أمّا المقترض فبعضه أعجميّ قديم انصهر في أنظمة العربية، وبعضه ظلت مظاهر اقتراضه ثابتة لعسر دمجه في النظام الصرفي العربي. وتظلّ مع ذلك مسألة تحديد أصله اللغوي صعبة عسيرة. لكنّ هذه المستويات الثلاثة تعدّ عادة مستويات هامشية مقارنة بالمستوى المعياريّ الفصيح، لأنّ المشكل يكمن في درجة مخالفتها الفصيح، لا فقط في مستوى المعجم بل كذلك في مستوى الأصوات والأبنية والدلالة.

إنّ الغالب في الأقطار العربية جميعا هو استعمال مستويي الفصيح والمولّد في المكتوب، والعامي والمقترض الحديث في المقول. وذلك راجع إلى وجود اختيارات غير مقبولة في المكتوب يمكن أن يُسمح بها في المقول كالتّخلّي جزئيًا عن القواعد التي تميّز المعيار، حيث يُغلّب التواصل العفويُّ، في العلاقات الشخصية أو العائلية خاصة. ومن الطبيعي أن نعتمد مستويات غيرَ مشتركة أي غير فصيحة، وغالبا ما تكون متميّزةً بالحميمية والتعبيرية. والمفردات المتّصلة بهذا المستوى أقلّ اعتمادا في المستوى الاجتماعي العام. إلى درجة أنّ اللجوء إليها في مقامات رسمية يُظهر صاحبها بمظهر غير المتمكّن جيّدا من اللغة.

فالعامي رغم مخالفته المستوى المشترك، هو مستوى مقبول بشروط المقام وبسبب عدم وجود حواجز أو فوارق اجتماعية أو مهنية بين المتكلمين. فهو أساسا رصيد خاص يُستعمل داخل مجموعات اجتماعية ومهنية مغلقة، ويمكن تصنيفه إلى ضروب دنيا منها: المستوى العائلي وهو خاصّ بالمقرّبين، ولا تُراعَى فيه قواعدُ اللغة إلا نادرا. وهو لا يحافظ فقط على رصيد معيّن بل كذلك على نطق وتركيب خاصين، فالمفردات هنا غير متعمَّدة تماما، فهي تخضع أساسا لطبيعة التواصل العائلي: كالمعرفة الجيّدة بالمخاطبين؛ أما المستوى الشعبيّ فهو رصيد خاص بطبقات اجتماعية في أسفل السلم الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، ولا يوجد مقياس موضوعيّ لتمييز رصيده عن المفردات العامية المشتركة؛ وأما المستوى المبتذل فيشير إلى المفردات المحرمة: وفي ذلك إشارة إلى مقياس مغرق في الذاتية أو مفردات الطبقات الأقل تعليما وثقافة.

لكن يبقى التمييز بطريقة موضوعية بين ما هو عامي وشعبي وعائلي عسيرا لتداخل هذه المستويات في الغالب. لهذا نجد من الدارسين من يرفض هذا التصنيف ويجمع جميع هذه المستويات تحت مفهوم واحد هو اللغة غير المعيارية.

والقاموسيون أنفسهم لا يملكون أدوات تسمح بتصنيف مفردة في مستوى معيّن من هذه المستويات بطريقة علمية دقيقة. فبعض المفردات تصنّف في قاموس ما عامية، وفي قاموس آخر لا يشار إليها تماما. فالقاموس مطالب بالتجدّد وتغيير مواقفه من هذه المستويات بتطوّر الاستعمال وشيوع هذه المفردات وانتشارها. لهذه المصاعب جميعا ظلت هذه المستويات اللغوية منفصلة عن الدرس اللساني، وظلّت العلاقة بينها إشكالية. ورغم أنّ اللسانيات اعتنت بالمقول والمكتوب معا، فإنّها لم تتوصّل بعد إلى حلّ إشكالات العلاقة بينهما. ولذلك فإنّ لسانيات المدوّنة تسمح بدراسة العلاقة بين المستوى العام والمستوى المحليّ للغة الخطاب، سواء من جهة المحتوى أو من جهة التعبير. وسواء نُظر إلى هذين المستويين منفصلين

أو في علاقاتهما المكوِّنة لدلالاتهما النصية، فهناك دائما أثر للمدوّنة في النصوص التي تكوّنها، كما أنّ هناك أثرا للنصوص في الأدلة التي تكوّنها.

ومن هذه العلاقات التي درسها اللسانيون العلاقة بين المعجم والجنس الأدبي: فالعلاقات المعجمية في النصّ الشعري ليست نفسها في النص النثري أو المسرحي... ودلالات الحبّ أو الأمومة أو الحرية مثلا، ومفاهيمها تخضع لطبيعة الجنس الأدبي، كما أنّها تخضع للسياقات التي تتنزّل فيها؛ كما درسوا العلاقة بين انتماء النصّ الزماني والمكاني وبنية معجمه الدلالية خاصة، فحسب انتماء النصّ تطفو دلالات وتذوي أخرى، كما يظهر أثر ذلك في المجاز والحقيقة، والتجريدي والمحسوس.

لكنّ تكامل هذه المراحل المعقّدة التي تثبتها الظواهر لا تلقى العناية بعد في اللسانيات(6).

3 - المستويات اللغوية في رواية بلّارة:

بدأت هذه المستويات اللغوية تظهر في النّصوص الأدبية المكتوبة، وتُعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية استجابة لها، لأنّها الأكثر مرونة في الإحاطة بمشاكل المجتمع، والأقدر على استيعاب تحوّلاته وشواغله. لهذا حاولنا في هذا البحث أن نصف الواقع اللغوي من خلالها، فاخترنا رواية «بلّارة» للروائي التونسي البشير خريّف(7). هذه الرواية تثير فيها المستويات اللغوية كثيرا من الجدل. ولعلّ ذلك راجع إلى انتماء كاتبها إلى ثقافة مزدوجة تصل الماضي بالحاضر في محاولة لجسر الهوة بين مستويات اللغة باعتبارها مظهرا من مظاهر التكامل الاجتماعي. وقد أكسب ذلك هذه الرواية أهميتها، بالعودة خاصة إلى زمان ظهورها، وطبيعة ارتباطها بالواقع التونسي، وقرب لغتها من الواقع الاجتماعي التونسي بسبب انتساب كاتبها إلى تيار الواقعية الأدبية(8).

إنّ اللغة في هذه الرواية، تتلوّن بلون الموضوع حتى تكون قادرة على أن تستحضر من الأسماء والمصطلحات والعبارات الخاصة بكلّ مشهد ومقام، ما يُعين الكاتب على رسم أبطاله وتحليل نفسياتهم وما تنطوي عليها من عقد وصراعات متّخذا من الذاتية التونسية بخصائصها الاجتماعية واللغوية سبيلا لتسجيل الواقع كما هو.

وهكذا تنزع الواقعية في رواية «بلّارة» منزعا تاريخيا، فقد مكّنت الكاتبَ البشير خريّف براعتُه الفنيةُ من الجمع بين الشخصيات التاريخية بلغاتها المفترضة آنذاك وأحداثها الواقعية من جهة، والشخصيات الخيالية والأحداث الفنية من جهة ثانية. وفي مزاوجته بين الفنّ والتاريخ كان يُخضع الحوار للغة أبطاله أيّا كان جنسهم وزمنهم، ففتح بذلك روايته على الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي عاشته تونس في القرن السادس عشر، في فترة صراع الأسبان والأتراك والحفصيين على سيادة هذه البلاد، بينما تبدو حداثة القصّ وطرافته تنبعان من لغة الخطاب التونسي الذي يأخذ الواقع اليومي موضوعا للأدب وموضوعا للغة أيضا، فتُستخدم مفردات القرن العشرين في الشارع وفي المدينة وفي الرّيف. ومن هنا كانت الأزمة هي لغة الكتابة في حدّ ذاتها، في هذه المراوحة التي اعتدناها في الأعمال الفنية قائمة في مستوى الشخصيات والأفكار والقضايا بين الماضي والحاضر وما بينهما من صراع حدّ التأزّم أو القطيعة. فقد أثبت خريّف اقتداء بالجاحظ افتراضيا، أنّ الفصحى إذا استخدمت وحدها في نصّ معقّد زمانيّا ومكانيّا وتدور أحداثه بين مجموعات وملل شتى، ستزيّف الواقع أو تفرغه من محتواه، فلا تلائمه. وهكذا تحكّم في تلوينات معجمه بحسب طبيعة تكوينات النصّ وشخوصه وظروفه ليصبح النصُّ صانعَ اللغة. فالتعامل مع النصّ يبدأ من طرائق استخدام المفردة ودلالتها في زمنيْ الرواية الكبيرين أي الماضي والحاضر، وحسب طبيعة الشخوص التي تنطق بها. فنجد ألفاظ الاستعمال التي كانت خاصة بالمنطوق قد تحوّلت إلى نصوص مكتوبة، ولم تعد الفصحى إلاّ مستوى من مستويات الكتابة. ويكتشف القارئ التونسي

نفسه أنّ لهجته التونسية أو العامية هي في الحقيقة حصيلة هذه الحقبات التاريخية، وشاركت في صنعها أمم كثيرة مرّت من هناك.

ويمكن أن نتبيّن ذلك من خلال استقراء للمستويات اللغوية في هذه الروائية : أنواعها ودلالاتها.

3-1 - استقراء المستويات اللغوية في رواية «بلارة»:

أكّدت رواية «بلاّرة»، اختيارات الكاتب المقصودة، حيث نجده قد زاوج بفضل قدرته اللغوية وملكته الفنية بين مستويات عديدة، فتفتّحت لغته على كلّ الأوساط وأبرزت أنها جزء منها، وقد أحكم خريف توظيفها حتى يعطي الكثافة اللغوية بعدها الواقعي فأمكنه أن «يخلق لغة جديدة حيّة وهبت الكلمات شحنة وجدانية موحية ومحتوى ذهنيا طريفا»(9). هذا ما يفسّر طغيان لهجة مدينة تونس لأنّ الأبطال ينتمون إليها لا إلى الجريد كما فعل في روايته «الدّقلة في عراجينها» مثلا. ولهذا دواعيه التي يفرضها واقع الرواية، فجاءت معرضا لغويا مقصودا ومعبّرا.

لكنّنا نلاحظ أنّ خريّف أورد في السّرد المكتوب بالفصحى عدّة كلمات عامية أو أعجمية لم يقف منها موقفه من الألفاظ الأخرى الفصيحة، فهي ترد في الغالب بين قوسين أو بين مزدوجين، وأحيانا يعمد إلى شرحها. وفي ذلك موقف يدلّ على أن هذه الكلمات غيرُ عادية حتى لدى الكاتب نفسه، لأنّ المقال هو الذي يفرضها إذا كان في الحوار نصارى وأتراك مثلا.

فاللّغة في هذه الرواية هي شهادة على ما يقع حولها بدقة، لذلك فقيمتها هي في مدى تناسبها مع الواقع والبيئة والتاريخ والأفراد، وهي أيضا صالحة للبحث في التحوّلات التي تعرفها العربية. وهو ما حفزنا على البحث فيها باعتماد منهج يقوم أساسا على المدوّنة باعتبارها معطى اختباريا ييسّر معالجة القضية، ووصف الموضوع وصفا علميّا ينطلق من اللغة ذاتها ويتجنّب الوقوع في المواقف المذهبيّة، فلا يلجأ معها الدّارسُ إلى استنباط الأمثلة قصد فرضها على الواقع وتكييفها معه. وقد قمنا باستقراء شامل لهذه الرواية، واستخرجنا المستويات اللغوية فيها التي حدّدناها كما يلي : الفصيح والمولد والعاميّ والأعجميّ.

وقد مثّلت هذه المراحل من العمل أساسا أقمنا عليه وصفنا للواقع اللغوي في الرواية التونسية المعاصرة، وقد عملنا على تجاوز الوصف المحض إلى التّحليل والاستنتاج، مستفيدين في ذلك من المراجع التي أعانتنا على تحديد ملامح القضية والتعرّف على أوجه الخلاف فيها وأبرز المقولات حولها.

وقد دعت طبيعة الموضوع إلى الجمع بين الوصف اللغوي الميداني والواقع الاجتماعي، فركّزنا على صلة الكاتب بالبيئة التي يمثّلها، ونبّهنا إلى أثر المذهبية في توجّهاته اللغوية، على أن هذا العمل لا يدّعي الدّرس التاريخي لأصول هذه المستويات اللغوية ونموّها بقدر ما هو وصف آنيّ للصّورة التي انتهت إليها اللغة العربية في إطار ظروف مكانية وزمانية واجتماعية محدّدة.

3-2 - تحليل الاستقراء:

تؤكّد هذه الرواية تنوّع المستويات اللغوية في العربية وتداخلها، وهي مستويات يندر غيابها في صورة اعتماد نصّ واقعيّ، وهي ظاهرة لغوية طبيعيّة، بل هي ضروريّة في جميع اللغات، إذ من الصعب العثور على مجموعة لغوية تستخدم لغتها بطريقة واحدة في كلّ الحالات، فإنّ استخدام اللغة خاضع لتبدّل الظروف، فاللغة لا توجد في وضع واحد، ولذلك فإنّ الاستعمال يفرز عددا من المستويات ليست بالضرورة فاسدة أو مخالفة للصّواب، لكنّها تسمح بمجال من الحريّة تظهر فيه أشكال لغويّة ليست مثبتة في المعجم كالعاميّ والأعجميّ مثلا، ولا مفهومة من قبل جميع المتكلمين، كالفصيح أو حتى المولّد المحدث... غير أنّ هذا التداخل يبدو أحيانا متعمّدا وذا أغراض غير تلقائية كإظهار التفوّق، أو الايهام بواقعية الخطاب...

وهو ما يهدّد أحيانا بتعطيل التواصل في مستوى أوسع، أي في مستوى اللغة المشتركة.

وقد اعتمدنا في معالجة هذه المستويات والتفريق بينها على عاملين: أوّلهما لغويّ: وهو مجموع الصفات التي يختصّ بها كلّ مستوى من النواحي الصوتية والصرفية والدلالية وأنواع التغييرات التي تشيع فيه؛ وثانيهما اجتماعي: ويتمثّل في العوامل التي تهيّئ للفرد اكتساب المستويات اللغوية، إلى جانب الضغوط التي تتحكّم فيه لاستخدام مستويات بعينها دون أخرى.

فانتهينا إلى أنّ هذه المستويات تتّصف بخصائص لغوية متميّزة وكلّ مستوى يصلح للتعبير عن حقائق معيّنة أو يصلح لمعالجة واقع معيّن، أي إنّ لكلّ مستوى من هذه المستويات كيانَه الخاصّ به، بل إن كلّ مستوى يحمل في ذاته عوامل بقائه(10). وهي غالبا ما تظهر في مستوى اللغة المنطوق، لكنّ هذا لم يمنع الكاتب المدروس من نقل المنطوق كتابة فتحوّلت خصائصه إلى المكتوب وأوحت بدرجة من التّطوّر تبدو شرعيّة في ظاهرها.

فقد انعكست على اللغة المكتوبة في النّصوص الأدبية العربية الحديثة المشاكل التي تثيرها في العربية ثنائية الفصاحة والتطور اللغوي. وتعايشُ هذه المستويات اللغوية في اللغة الواحدة يمنع الباحث من اعتبارها لغات منفصلة، فهي لا تخصّ شخصا أو حالة منفردة أو جهة، بل هي دليل على أنّ المتكلّم قادر على استخدام اللغة في أشكال عديدة، فهو يستعملها في مستوى المكتوب الفصيح ويستعملها في مستوى المنطوق العاميّ وقد يستعملها في مستوى لغة طبقة أو فئة اجتماعية. وبقطع النّظر عن المواقف النّظرية من هذه المسألة، فإنّ العمل المدروس قد عمد فيه صاحبه إلى الدّفاع عن لغة «الاستعمال»، لذلك لم يلتزم مستوى لغويّا واحدا، بل جمع فيه بين ما يجمعه الاستعمال من مستويات، مع اختلاف في الأبعاد.

إنّ تنوّع المستويات اللغوية وتقارب نسبتها يغرينا بالتّساؤل حول طبيعة استعمالها هل كان عملا فنيا يخدم الاتّجاه الذي يختاره الكتّاب؟ أم تصويرا لمستوى المتكلّمين من ناحية التعليم والثقافة واللغة بطبيعة الحال؟

يمكن أن نلاحظ بالاعتماد على الاستقراء الاستنتاجات الآتية:

أ - الفصيح: يُشعر استعمال الفصيح في هذه الروايات بنزعة تعليمية أحيانا، عندما ينتهج الكتاب فصيحا ينطوي على عناصر المفاجأة، فقد غلب على هذا المستوى التّوجّه الآتي:

1) إحياء المهجور من المفردات، للاستفادة منه، حسب آراء بعضهم(11)، في سدّ الخانات التي تبدو فارغة في العربية الحديثة، وقد يكون في ذلك إشارة إلى أنّ تطوّر العربية يكمن في خلاصها من حالة الجمود إلى وضع الاستعمال. فقد احتفت هذه الرواية إذن برصيد من المفردات النادرة أو المهجورة في نصوص يفترض فيها الواقعية والحداثة، ومن أمثلة ذلك:

المفردة	معناها في القاموس	المفردة	معناها في القاموس
الاحتجاب (81)	لبس الحجاب.	طراز(33)	نمط
إسكافيّ (177)	صانع الأحذية	فصد(213)	شقّ العرق
انبجس (خ/252)	الماءُ: انفجر	مُخمل(45)	نسيج له خمْل أي وبر
باكورة العام (83)	أول ما يُدرك من الثمر	معتّق(40)	خمر معتّقة: تركت لتقدم وتطيب
رمق (33)	نظر	مهجرصون (56)	المهجرسون: اللئام
شادخة (210)	شدخ: شجّ (إنّي شادخة رأسي على هذا الحديد)	هملج (خ/61)	هملجت الدابة سارت سيرا حسنا في سرعة

2) الاعتداد برصيد مُتداول في المستوى العامي، انقطع استعماله في المستوى الفصيح، وهو يعود إلى جذور عربية فصيحة، ولكن الكاتب يبرز ثراءه وصلته الوثيقة بالعربية الفصحى. ويظهر ذلك خاصة في تعمّده مفاجأة القارئ بألفاظ لا يتوقّع فصاحتها، لكنّها في الحقيقة ألفاظ فصيحة أصابها بلى الاستعمال وانحراف النّطق، فأصبحت عامية. ومن أمثلة ذلك:

المفردة	معناها في القاموس	المفردة	معناها في القاموس
أصرار(ج صُرّة) (129)	الصُّرّة: ما يُجمع فيه الشيء ويُشدّ	شكيمة (213)	الحديدة المعترضة في فم الفرس من اللجام
برقشة (74)	برقش الشيءَ: نقشه	ضحضاح (213)	ماء ضحضاح: قليل لا عمق فيه
بهز(119)	بهز: ضرب، أسرع	عبّ(213)	شرب بلا تنفّس
تبهنس(119)	تبختر	عكل(64)	عكل الدابة شدّ ساقها إلى عضدها بحبل
تفلي (116)	افتلى المكان: رعاه	فلوكة (116)	سفينة صغيرة
تهملج (61)	هملجت الدابة: سارت سيرا حسنا	قبقاب (94)	النعل
حجام (79)	محترف الحجامة	كَرَعَ (213)	تناول الماء بالفم مباشرة
الذراري (116)	الذّرية: النسل	نتر (243)	نتره: جذبه وقذفه في شدّة
رهج (221)	الغبار	نقع (243)	نقع الشيء: تركه في الماء
سمار (33)	نبات عشبيّ	وهدة (243)	الوَهدة: الأرض المنخفضة
سويق (خ/118)	طعام يصنع من دقيق الحنطة		

3) استعمال رصيد فصيح لا يزال حيّا، ولكنّه آخذ في الانكماش حتى ضاقت مجالات استعماله وبدأ العدول عنه يظهر تدريجيا، حتى سيطر على الاستعمالِ المولّدُ المحدثُ أو الأعجميُّ المقترضُ وتراجعت ألفاظٌ عربية موجودة، بحكم الميل إلى التجديد أو الذّوق... ومن أمثلة ذلك:

المفردة	معناها في القاموس	المفردة	معناها في القاموس
أدّ (237)	أسرع في الأمر واشتدّ فيه	عَلُوفة (204)	العَلَف
أرباض(76)	ربض بالمكان: أقام	غلمان(65)	ج غلام: صبيّ
أُسقط في يده(237)	احتار	قشيبة(213)	جديد
إكسير(222)	شراب رفيع	قعب(213)	قدح ضخم غليظ
برزخ(33)	حاجز بين شيئين	كلكل (83)	الصدر
جأش (102)	النفس أو القلب	مدنف(214)	مريض
الدهماء (109)	عامة الناس	مسبعة (128)	موضع السبع
ربات الحجال(81)	النساء	مهدوفو الرؤوس(121)	مرفوعو الرؤوس
سنام(33)	سنام الجمل: كتلة محدبة على ظهره	هتون (دمْع) (256)	كثير القطر

جسّدت الرواية هذا التّوجّه اللغوي، حتى لَتبدوَ أحيانا أشبه بعمل لغوي محض، إذ هي تعبير عن مواقف الكاتب من لغة الاستعمال التي تُفصح عن كثير من الثّراء، وقد توصّل البشير خريّف إلى لغة تشترك فيها - في الظاهر- عدّة مستويات ولكن التدبّر الدقيق لهذه المستويات، يكشف أنّها ذات بعد إنساني لم تسلم منه لغة من اللغات الحية.

ب-المولّد: يعدّ المولّد دليلا على أنّ اللغة حيّةٌ لا تتوقّف عن التّطوّر. وهي باكتسابها مفردات جديدة تضمن سبل التجدّد، اللازمة للاستمرار. وفي الروايات المدروسة مفردات مولّدة للتعبير عن مفاهيم العصر ومستجداته، مثل:

استلفت الأنظار(116)	تسويغ الزبدة (83)	شقة (خ/ 43)
اعتلجت فيها الأضواء(84)	جَالِية(خ/ 231)	صَحْن رحْب(خ/ 79)
إقطاعيون(45)	حركة حِزبية(خ/ 128)،	عقيلة(خ/ 129)
انزجر(254)	دخْلٌ (شهريّ)(22)،	منجنيقات(خ/ 240)
انشجّ(121)	دَوْر(22)،	منظار(خ/ 204)
تَحاكَى(45)	دوريات(177)،	مَشروع (خ/ 238)،
تخميسات الفلفل(84)	شعر مستعار(خ/ 45)	

وهي ناتجة عن تطبيق قواعد التوليد التي عرفتها العربية في مراحل ازدهارها الأولى، وهذه القواعد نوعان: (1) قواعد شكلية: أهمّها الاشتقاق والتركيب؛ و(2) قواعد دلالية: أهمّها المجاز والترجمة الحرفيّة().

ج- العاميّ: يكشف الكاتب رغبة جريئة في تقديم العامية على أنها لغة قابلة للاستعمال، فنجد رواية «بلّارة» تعمّق البحث في قضية العامي، وتسعى إلى إظهار طابعه الفصيح، وإمكان الاستفادة منه في العربية الحديثة، فتربط الصلات التاريخية بين العامية والفصحى بإظهار أصلهما المشترك، وإعادة استعمالها ودمجها في متن العربية. وفي الحقيقة بين العاميات والعربية الحديثة، أوجه تشابه متأتّية ولا شكّ ممّا حافظت عليه هذه العاميات من عناصر العربية المشتركة، كما أنّها تتأتّى أيضا ممّا غيّرته هذه العاميات في اتّجاه واحد ابتداء من عهد اللغة المشتركة.

فإذا كان الفصيح يتطلّب مجهودا في الأصوات وفي الأبنية وفي الإعراب وفي التركيب، فإنّ العاميّ يتخلص من كلّ هذه الأشكال التي «تعقّد» التّواصل، فتتشابه أزمنة الأفعال فيه ويتقارب تصريفها مع مختلف الضمائر، ويضعف الإحساس بالمؤنّث وينتفي تقريبا المثنّى. لكن غالبا ما يحافظ على الأصناف النحوية التقليدية لمنع حدوث تغييرات عامة وجوهرية في الأبنية، كما يُظهر العاميُّ عددا كبيرا من المولّدات المشتركة ومنها ما يتعلّق بالبنية.

وقد راعى الكاتب من منطلق الواقعية التي آمن بها عامية المناطق التي جرت فيها أحداث الرواية. ولذا بدا خريّف في «بلارة» حضريّا من خلال استخدامه لعامية تونس الحاضرة، وذلك لأن أغلب الأحداث تدور في مدينة تونس، ولكنه اعتمد أيضا على لهجات البوادي ولغات البحّارة والجند، ولغة السفارة ومدينة القيروان.. ومن أمثلة ذلك نذكر:

المفردة	معناها في القاموس	المفردة	معناها في القاموس
بهذلة (68)	إهانة	عكري (81)	الأحمر القاني
بوقرعون (141)	زهرة: شقائق النعمان	غرفية(79)	إناء واسع للأكل
تبسّط (في الحديث) (245)	توسّع فيه	غُرم (109)	ماء وطين راكد
تربش(173)	ربش/ نبش	فال (164)	فأل
تيّاس(35)	الذي يقوم بدور التَّيس، أي الزَّوج الصوري للمطلقة ثلاثا، لتيسير تزويجها بعد ذلك من زوجها الأصليّ	القالة(203)	الكلام بالقاف المعطشة
جَابَ (54)	جَاءَ بـــــ . . .	قلبْ(68)	(القاف ب3 نقاط) انسلّ دون علم أحد
حَدْفوه (68)	رموْه بعيدا	كَبْ (81)	صبّ الماء مثلا
حرّاز(75)	القائم على شؤون الحمّام	كُتُب صَفْرَةْ(129)	كتب صفراء (قديمة، قائمة على الخرافة)
حْشَى (رأسه) (173)	أخفاه	كُدية (109)	مرتفع من الأرض دون الجبل
حُصْران (241)	جمع حصير، بساط من سعف أو نحوه	كراكة(34)	اسم سجن قديم لبايات تونس، فأصبح اسما لكلّ سجن
حْلالِم(81)	عجين يُهيّأ في شكل حبّات صغيرة مستطيلة	كردوغة(214)	كرة صغيرة/ ورم ناتج عن ارتطام الجسم بشيء صلب (بلارة، 265)
حْمَاضَة(33)	نوع من العشب البرّي	لحفة (92)	لحاف
حُمْصيَّة(63)	أكلة أساسها الحمص	لمّة(34)	تجمُّعٌ من الناس
خْنَسْ(خ/ 203)	لبد/ تخفّى	مجْمارة (خ/ 191)	النار الكبيرة
دَالّة (78)	الداله هي الطريقة عند الصوفية	مْحَلّة (43)	فرقة من العسكر
دوبارة(73)	طعام من فول ومرق	مَرْطق(213)	أحدث بلسانه صوتا تعبيرا عن التلذذ بالأكل
رتْ (120)	رَأَتْ	مَرْقاجي (73)	صانع المَرق
رضاية الوالدين (79)	رضا الوالدين	مَرْكسْ (196)	مركس الورقة: أفسدها/ مزّقها
رُقّاق (44)	نوع من الخبز المرقّق	مْزاود (65)	ج مزود آلة موسيقية شعبية
ساموُر(204)	النار المتأججة المرتفعة الألسنة (بلارة، 261)	مْشاف (124)	مسافة السباق
سدّة(79)	مكان في المنزل مرتفع عن الأرض قليلا تنضّد فيه الأدباش والمؤن..	مْشَامِمْ (144)	ج مشموم، باقة من زهر الياسمين المنضوم

سفاين(240)	ج سفينة ؛ سُفن	مُشوشط (185)	رأس كبش مُشوشِط: أي محترق بالنار لإزالة صوفه وتهيئته للطهي
شرَّاية (191)	ج شرّاي : الشّاري/ المشتري	مُقَرْبَعْة (جلود) (61)	جلد مقربع: خشن. لم يليَّن صوفه ليصبح صالحا للجلوس عليه (بلارة266)
شرايط(45)	ج شريط ؛ أشرطة	مُكحلة(203)	سلاح ناريّ
شفايط (47)	ج. شَفَطُ: الجلد بالسوط	مَلاَّط(61)	الركوب على الحصان بدون سرج، ويطلق على من لا يلتزم القانون
صاري(205)	السارية: العمود ينصب عليه شراع السفينة (الوسيط)	مُلبَّس(63)	نوع من الحلوى
صَحْري وبحري(208)	دون تمييز	نارُو (124)	نارُهُ
صهيدة (نار) (125)	نار شديدة ، من صهده الحرّ: اشتدّ عليه	ناشِفْ (12)	مُنَشَّف
صوانة(118)	صيغة مبالغة من صان	نايم (75)	نائم
ضبح (99)	نادى بقوة	نْراجي (125)	ننتظر
ضوْ (124)	ضوءٌ	نَصْبَاتْ (الباعة) (63)	ج. نَصْبَة وهي المكان الذي يعدّه البائع ليعرض فيه بضاعته
طريقة (أصحاب) (177)	الطريقة تعني هنا مدرسة معيّنة من مدارس الصوفية	هَزّانْ (81)	الأخذ
عاقبْ (125)	(القاف بثلاث نقاط) : مارٌّ	وَلْفُهُ (125)	أليفه
عُذْرْ(68)	احتباس الغاز في الأمعاء		

د – المقترض: يُعدّ استخدام الأعجمي المقترض، في هذه الرواية عملا مدروسا. فهو يتنوّع بحسب أماكن الأحداث وأبطالها، ومن أجل ذلك كان على البشير خريّف أن يتقن مصطلحات وألفاظا أعجمية للغات عديدة، كالتركية والإيطالية والأسبانية والفرنسية... ومن أمثلة ذلك تنوّع اللقب الذي يسند في العربية إلى الرجال من «سيد» في العربية إلى «سي» في العامية حسب سياق الرواية، ثمّ نجده مع الأتراك يصبح «أفندم»، ومع الإسبان «صنيور»، ومع الفرنسيين، «مسيو».

ويرى الأستاذ فوزي الزمرلي(13) أنّ الكاتب قد اعتمد على كتب مناقب الصالحين لينقل لغة الناس في حياتهم العامة آنذاك، وأورد كلمات من اللغتين التركية والإسبانية خاصة ليربط الأحداث بذلك العهد. وتهمّنا هذه الشهادة من حيث هي تدعيم لفكرة البحث اللغوي لدى خريّف، وتؤكّد الدور الكبير الذي أوكله إلى لغة الكتابة عنده، حتى أمكنه ذلك من ربط القضايا والأحداث والشخصيات ربطا زمنيا ومكانيا بالأوساط التي صوّرتها تلك الآثار، وهو بذلك يحقّق ضربا من الصّدق الفنّي... وخريف نفسه يرى أن «الخواص

من الكلم الإقليمي قلّة ويدلّ على معناها السياق، ولو لم توجد لأوجدها الكاتب، لإضفاء الجو ولو كان في تلك اللغة ما يقابلها»(14). ولهذا تنتشر في «بلاّرة» لهجة التونسيين في القرن السادس عشر ولهجة الأرياف ومدينة القيروان، ولغة البحّارة والجند، ولغة السفارة... وبهذا يبدو اختياره اللغوي بحثا متواصلا عن اللهجات يثبّتها في آثاره ممّا يمكن معه أن نعتبره قد قدّم خدمة كبيرة للبحث اللساني المعاصر بإثبات هذه المادة الخام التي تمكّن من رصد التحوّلات اللغوية وخصائص تطوّرها، فموقفه من اللغة حينئذ موقف تأريخي قد لا يخلو من نقد، ولكنّه يُثبت تلك اللغة الخاصة بجهة خاصة أو بعصر معيّن قبل أن يأتي عليها التطور. ففي بلاّرة لم يراع خريف المستوى العامي المناسب تاريخيا ومكانيا فحسب، بل راعى كذلك مولّدا جديدا ومقترضا من الفرنسية يعجّ بهما النصّ الروائي عندما يتناول السّرد العصر الحديث (15). وقد تنوّعت مصادر الأعجميّ(16) في الحديث تنوّعا كبيرا بسبب الاحتكاك الثقافي ووسائل الاتّصال والتعليم، فكان كلّ ذلك سببا في تضخيم دوره في الاستعمال المعاصر(17)، وهو ما تُظهره اللوحة التالية:

المفردة	معناها في القاموس	المفردة	معناها في القاموس
آغا(244)	آغا أو آغا أو آغة، لقب مدني وعسكري تركي، يعني سيد أو رئيس.	شانطي(231)	حضيرة العمل، من الفرنسية chantier، (ابن مراد: الكلم، 138)،
أرمادة 224	إسبانية: أسطول كبير (المعجم الوسيط)	شقفة (156)	الإناء الصغير، من اليونانية (Skàphê) (ابن مراد: الكلم، 242)
استراتيجيا (40)	من الفرنسية (Stratégie)	شليف(245)	جزة صوف (الزمرلي: بلارة، 262)
اسطمباليا/ خ233	نوع من الموسيقى الإفريقية تنفرد بها بعض الجهات التونسية	شون(118)	ما بين صدر المرأة وثوبها من فراغ، إسبانية (Seno) (ابن مراد: الكلم، 245)
اسطوانات(74)	مفردها اسطوانة: عمود، من الفارسية استوانه (نخلة: غرائب، 216)،	شيشة (233)	نارجيلة، تركية، أداة تدخين(طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 42).
إشفات(177)	ج إشفة، مثقب تخرز به النعال: من الآرامية، (نخلة: غرائب، 172)،	صابون (108)	قديمة في العربية، من اليونانية (Sapo. ômis) (ابن مراد: الكلم، 250)
أقحوان (61)	من الفارسية اَقْحُوان (ابن مراد: دراسات، 78)	صباط (142)	الحذاء، من الإسبانية (Zapato) (ابن مراد: الكلم، 249)
إكشام (159)	المساء، (تركية) aksam	صناجق(233)	م. صنجق، تركية من الفارسية: كوكبة من جنود البّيْ(ابن مراد: الكلم، 234)
إكليم (159)	بربرية بمعنى الجلد	صنيور (193)	السيد، إسبانية
انبراطور (42)	من الفرنسية Empereur، عن اللاتينية imperator (نخلة: غرائب، 277)،	صوابيط (78)	صاباط: فارسية، سقف بين دارين وتحته طريق (نخلة: غرائب/ 232)
البابا (39)	فرنسية (le pape)	طبجيّة (244)	ج طبجيّ من التركية، جنديّ في المدفعية التركيّة (الزمرلي: بلارة، 263)

بادشاه (233)	ملك، من الفارسية، (نخلة: غرائب، 218)	طروليبيس(77)	حافلة تزوّد بالطاقة بواسطة ذراع متصل بأسلاك كهربائية، انقليزية (trolleybus)
بارود (204)	من التركية (باروت)، من (poudre) الفرنسية (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 6)	طورطة(81)	نوع من الحلويات، إسبانية (الزمرلي: بلارة، 263)
باشا (34)	ملك، من الفارسية، (نخلة: غرائب، 218)،	عفارم (162)	من التركية، وتعني طيّب، حسن
باي أو بك/ (255)	من التركية بمعنى السيد والمتحكم (ابن مراد: الكلم، 152)	عنبر (66)	مادة لا طعم لها ولا رائحة إلا إذا سحقت، معرَّب (أنبر) (المعجم الوسيط)
براميل(222)	مفردها : برميل من الإسباني barril (ابن مراد: المصطلح، 1/ 191)،	غراب (233)	سفينة من السفن القديمة، يونانية (نخلة: غرائب262)
بروّة (221)	الواجهة الأمامية للسفينة أو القارب (الزمرلي: بلارة، 256)	غلايط (45)	ج. غليطة: سفينة شراعية حربية (تركية)، (الزمرلي: بلارة، 264)
بريجة(244)	بارجة، لاتينية barca، دخلت العربية عن طريق التركية bartcha، بمعنى زورق حربي (نخلة: غرائب، 277)،	فرتونة (234)	عاصفة هوجاء، وتطلق الكلمة على الحظ أيضا. إيطالية؟ (الزمرلي: بلارة، 263)
بسطيون(252)	معقل شديد الحماية، من الفرنسية bastion /bastille (Petit Larousse)،	فرمان (181)	تركية من الفارسية، أمر سلاطين تركية، (نخلة: غرائب، 236)
بشماط (203)	بقسماط، ومعناه الكعك، pixamât، يونانية (ابن مراد: الكلم، 133)،	فلاليس (173)	واحدها فلّوس، من اللاتينية (Pullus)، (ابن مراد: الكلم، 283)
بكلربيك (242)	أمير البحر، تركية، (الزمرلي: بلارة، 257)،	فلّة (80)	زهر يشبه الياسمين، falo
بلارة (149)	من بلّور / فارسية: bélûr (ك/ 62)، عن اليونانية bêrullos (ابن مراد: الكلم138)،	فلقة (175)	خشبة ضخمة مدوّرة، من اليونانية (phàlanx) (ابن مراد: الكلم، 282)
بلّيمة (208)	ضرب من الحوت، من الفرنسية baleine	قبطان (253)	إيطالية (capitano)، مرادفه ربان السفينة (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 55)
بوغاز(202)	تركية، معناها المضيق أو مصبّ النهر (ابن مراد: الكلم، 150)،	قبودان(233)	جمعها: قبودانات (رتبة عسكرية -تركية)، (الزمرلي: بلارة، 264)
تابل(84)	ما يُطيَّب به الطعام، فارسية (نخلة: غرائب، 221)،	قرصان (45)	لصّ البحر، إيطالية (corsari) (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 30)
تافقة (61)	نبات، بربرية (الزمرلي، بلارة،258)،	قُلّة (55)	الجرّة، من اللاتينية، (culus) (ابن مراد: الكلم، 323)
تبسي(73)	وعاء من الفخار يتّخذ لطعام الكسكسي خاصة، تركية	قلج (40)	سيف طويل معقوف، تركية (الزمرلي، بلارة، 265لا)

تخت(81)	سرير/ عرش الملك: فارسية، (نخلة: غرائب، 221)،	قندليسة (64)	سروال فضفاض يشد بالأزرار تحت الركبة، تركية، (الزمرلي: بلارة، 265)،
ترفاس (144)	بربرية من اللاتينية الإسبانية (Trufas) (ابن مراد: الكلم، 162)	قولف (66)	من الانقليزية golf، رياضة شهيرة (Petit Larousse)
تساريف (244)	ج. تسريفة: وهي نتوءات وانخفاضات متناسقة الأشكال في أعلى جدران الحصون، من التركية؟ (الزمرلي: بلارة، 258)،	كاهية (234)	تركية، بمعنى النائب
جاوي(خ/ 66)	بخور، بربرية	كراكجية (خ/ 234)	ج. كراكجي من يجدّف بالسفينة. تركية (الزمرلي، بلارة، 265).
جلجلانية (79)	حلوى تخلط بالسمسم (الزمرلي، 259)	كروية (84)	من اليونانية karô (كوريينتي: عربية الأندلس، 460)
خان (233)	فندق، من الفارسية (نخلة: غرائب، 225)	كريك (207)	المجداف. تركية (المعجم الوسيط)
خَصَّة (79)	الخسّ: نبات عشبي عريض الورق، آرامية (نخلة: غرائب، 180). وفي العامية التونسية، الخصة أيضا: فوارة ماء في حوض من المرمر. . .	كريمة (184)	فرنسية(Crème)
دادة(78)	(تركية، من اليونانية tithê ومعناها المربية (ابن مراد: الكلم، 190)	كعك (63)	نوع من الحلوى، تعريب كاك من الفارسية، (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 30)
دبلون(113)	قطعة نقدية إسبانية، (الزمرلي: بلارة، 260)	كُليل (144)	إكليل، نبات عطري معمّر، يونانية
دراهم (66)	نقد فضة، ووزن، يونانية (drachmê) (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 27)	كنويطة (118)	خزانة صغيرة، (الزمرلي: بلارة، 265)
درويش (208)	فارسية، بمعنى الفقير الشحاذ (ابن مراد: الكلم، 194)	كونت (222)	لقب من ألقاب النبلاء، لاتيني (comes itis) (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 65)
دُمَانْ (203)	مقبض دفّة السفينة	ماجل (117)	حوض ماء تحت الأرض: من الفرنسية margelle (ابن مراد: الكلم371)،
دوامس (126)	جمع داموس، من اليونانية dhomos (نخلة: غرائب، 258)	مادونة (121)	من الايطالية بمعنى السيدة
دوق (45)	إيطالية (duca) من اللاتينية (dux) بمعنى (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 29)	مايو (83)	فرنسية (Mai) من اللاتينية (Maius) (ابن مراد: الكلم، 391)

دونانمة (149)	الأسطول، تركية (الزمرلي: بلارة، 260)	متاريس (120)	مترس وترّاس، من اليونانية thuréos (ابن مراد: الكلم، 373)،
ديباج(131)	نسيج سداه ولحماه من حرير: فارسية (نخلة: غرائب، 229)	مرقاجي (73)	من يعدّ المرق، واللاحقة التركية (جي) دالة على الحرفة
ربلة (64)	أصل الفخذ، من الآرامية، وكلّ لحمة غليظة(نخلة: غرائب، 182)	مرمر (79)	هو الرخام، من اليونانية (màrmaros) (ابن مراد: الكلم، 378)
زرابيز(خ/244)	زرابيز: أسلحة، تركية (الزمرلي: بلارة، 260)	مقزان (خ/76)	فرنسية (Magasin)
زعتر (144)	نبات عشبي معمّر، من اللاتينية (Satureia) (ابن مراد: دراسة حليمة، 126)	متنان(64)	لِباس (تركية)
زقوقو (144)	يونانية	منجنيقات (240)	منجنيق، آلة حربية لرمي القذائف، يونانية manganikon (نخلة: غرائب، 270)
سبابطي (169)	صانع الأحذية، من الإسبانية (Zapato) (ابن مراد: الكلم/ 249)	مورو (121)	سكان شمال إفريقية قديما، (الزمرلي: بلارة، 266)،
سبسي(80)	الغليون، تركية عن اليونانية (ابن مراد: الكلم، 222)	نواويل (116)	مفردها: نوّالة: غرفة للطبخ ، لاتينية nàvícùla (كوريينتي: عربية الأندلس، 544)
سرادق(66)	خيمة، فارسية (نخلة: غرائب، 233)	نوتية (222)	واحدها نوتيّ، من اليونانية: (nautikos) (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 74)
سراية (160)	بلاط الملك، تركية من أصل فارسي (طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة، 34)	نيلوفر(84)	من الفارسية: نيلوبر(كوريينتي: عربية الأندلس، 543)،
سطلة / أسطال(79)	لاتينية سطلة satula (ابن مراد: الكلم، 228)	هانم (165)	سيدة عريقة النسب، تركية
سقالة (108)	إسبانية escala من مصطلحات البناء (ابن مراد: الكلم، 229)	هميوني (159)	تركية، صفة لما يختصّ به ملوك تركيا (نخلة: غرائب، 248)
سكباج (184)	تركية من الفارسية، مرق يصنع من اللحم والخلّ (نخلة: غرائب، 234)	وطاق (233)	خيمة، تركية، (الزمرلي: بلارة، 267)
سلحدار (244)	تركية . رتبة عسكرية ، معناها حامل السلاح	يطغان (64)	سكين كبيرة، أو سيف، تركية (الزمرلي: بلارة، 268)
سنجق(234)	كوكبة من جنود البَيْ تركية من الفارسية (سسنجاق) (ابن مراد: الكلم، 234)	ينشري (244)	أو انكشارية، فرقة من جيش الأتراك في القرن 14م، (الزمرلي: بلارة، 268)،

سعت رواية «بلارة» إلى اعتماد لغة تواصل تلقائية حتى بدا النسيج اللغوي فيها قائما على معادلة توفيقية بين استحضار ماضي اللغة واستحداث الجديد فيها. والحاصل أنّنا ننتظر من العوامل المتحوّلة في لغة التواصل هذه أن تحافظ على توازن بين هذين الاتجاهين. هذا هو إذن الشّأن في العربية الحديثة التي تقوم عليها اليوم لغة الكتابة الصحفية أيضا. فهي لغة في جوهرها فصيحة ولكنّها تميل إلى ملابسة الواقع باستنباط لغته.

لقد حاول البشير خريّف أن تكون لغته واقعية فترك أبطاله يتكلّمون على سجيّتهم ولم يستعملوا الفصيح المشترك إلاّ عند التّحوّل إلى السّرد الذي هو من خصوصيات الكاتب. وليس غريبا أن يكون من أهدافه التساؤل عن طبيعة العلاقة بين المعجم وما اقتضاه العصر وجرى عليه الاستعمال وشاع في النصوص والوثائق.

لكنّ البشير خريّف عندما يستأثر بالسّرد تخرج لغته عن التلقائية والمباشرة التي نجدها في الحوار لتحلّ محلّها لغة متخيَّرة منتقاة لهدف معيّن، لذلك نجد هذه المستويات الطريفة من الفصيح المتروك أو النادر، فكأنّ رسالة الرجل ليست فقط تنبيها لما يَشقّ الاستعمال اللغوي العربي من مستويات غير عربية خاضعة لظروف الخطاب وطبيعة التلقي بل كذلك هناك إشارة إلى ما بتنا عليه من تجاهل لأرصدتنا اللغوية العربية الثرية والميل إلى استبدالها بأرصدة لغات شعوب أخرى تأثّرنا بها في مرحلة ما من مراحل الاحتكاك اللغوي والثقافي بين العربية وغيرها من الشعوب المجاورة لها. وقديما قال ابن منظور واصفا حال العرب مع العربية: «حتى لقد أصبح اللحن في الكلام يعدّ لحنا مردودا، وصار النطق بالعربية من المعايب معدودا، وتنافس الناس في تصانيف الترجمانات في اللغات الأعجمية، وتفاصحوا في غير اللغة العربية»(18).

الخاتمة:

لا تسعى هذه الدراسة إلا إلى الوصف اللساني العلمي، ولا تدّعي أنّ اللّغة ينبغي أن تظلّ مثالا ثابتا أو جوهرا محنّطا، لأنّ اللغة لا تتكوّن وتكتمل في مرحلة ما، بل هي كينونة متغيّرة يعيد فيها المجتمع الفاعل في الزّمن والمنفعل به، تحديد واقعها المتحوّل أبدا. وتسعى اليوم عدّة قنوات لعلّ من أهمّها الرواية وربّما كذلك الصحافة إلى اتّخاذ هذا المظهر الحيّ من العربية، أو ما يعرف بعربية الاستعمال أداة منهجية تؤسّس نظرتنا الجديدة إلى اللغة على مدى مشاركتها في الثقافة الانسانية والتحاور معها والتجدّد من خلالها، بقطع النظر عن موقفنا من طبيعة هذا التجدّد ومدى محافظته أو تجدّده.

لكنّنا إذا عرفنا أنّ اللغة هي فكر الأمة والحامي لثقافتها وهويّتها، ففي ألفاظها تكمن قيمها وأخلاقها وعاداتها ومتصوَّراتها الذهنية، ورؤاها العقدية وخيالها الأدبي وإبداعها الفنّي، وفيها تاريخها وكيانها، وعليها تنعكس صورة إنسانها عملا وفعلا وشعورا، أدركنا أنّ مجتمعا يعيش ازدواجا لغويّا قد يهدّد انسجام أفراده ثقافيا وفكريا، وقد تغلب عليهم مظاهر التّفكّك، وحتى الإصابة بعسر التواصل.

ذلك أنّ ضعف صلة الأمة بلغتها المكتفية بميراثها الفصيح المكتوب، قد يصبح معه من المتعذّر الاتصال بهذا الميراث إلا بالترجمة؛ كما أنّ الهبوط باللغة إلى المستوى العاميّ الذي نراه يمتدّ يوما بعد يوم إلى جميع مظاهر الاتّصال مع فقر معجمه وقلّة تنوّع أساليبه وضيق مجال التعبير فيه وغياب الدقة والوضوح الذي يميّز اللغة الفصحى، سيكون عاملا أساسيا في هيمنة ظاهرة الاقتراض من ناحية؛ وفي ضعف مستوى تعلم اللغة العربية مقارنة باللغات الأخرى بسبب ضعف استعمالها وهيمنة اللغات الحديثة على لغة الاستعمال في المدارس والمعاهد والجامعات من ناحية أخرى. وستزداد الشكوى من صعوبتها، إذ يجد الطالب نفسه يواجه قيما ومفاهيم وقواعد وآدابا لم يسمعها في حياته اليومية فضلا عن استعمالها.

والنتيجة طبعا اتّساع الهوة لا بين الأفراد ولغتهم

فقط، بل بين شعوب الأمة التي وحّدتها اللغة العربية. لأنّه بتلاشي الرابطة اللغوية تقلّ فرص التفاهم والتواصل وحتّى متابعة البرامج والوسائط المعلوماتية لاستقلال كلّ إقليم بلهجته، ويصبح التفاهم في الغالب بإحدى اللغات الأعجمية.

فلا مناص حينئذ من معالجة العرب لهذه القضية اللغوية ولكن بأساليب وأدوات علميّة حديثة، فالأمم التي ارتقت في معارفها وتبوّأت مراكز الحضارة أولت اللغة الأهمية التي تستحقها فخصّصت لها مراكز بحوث ودراسات وسعت حثيثا إلى تفادي الانزلاق نحو فوضى لغوية باسم الانفتاح.

ورغم اهتمام الباحثين العرب بمشكلة الازدواج اللغوي في العصر الحديث، فإنّنا لا نسجّل لديهم أيّ رؤية منهجية قائمة على إجراء تخطيط لغوي للتحكم في هذا الازدواج وتنظيمه. ولذلك لم يسجّل إلى اليوم سعي منظّم يقرّب بين العاميات والفصحى المعاصرة في مستوى الاستعمال الحيّ، مثل تهيئة وسائل الإعلام للاعتناء ببنية العربية النحوية والمعجمية والذهنية، والاستعداد لوضع المفردات والمصطلحات الحديثة في الوقت المناسب حتى تستوعبها لغة الاستعمال قبل أن تستقرّ مقابلاتها الأعجمية في أفواه المتكلمين ويصعب عندها تعويضها.

المصادر والمراجع

ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية القاهرة، 1952.

ابن مراد إبراهيم - المعجم العلمي العربي المختصّ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1993.

ابن مراد إبراهيم: المصطلح الأعجمي في كتب الطبّ والصيدلة عند العرب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985.

ابن مراد إبراهيم - الكلم الأعجمية في عربية نفزاوة، مركز الدراسات والبحوث الاجتماعية والاقتصادية تونس، 1999.

ابن مراد إبراهيم: دراسات في المعجم العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1987.

ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1990.

الجاحظ أبو عثمان - البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1948.

الجاحظ أبو عثمان: - الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1945.

الحمزاوي محمد رشاد - البشير خريف في الذهنية الأدبية السائدة، الفكر8/ 1982ص- ص168.

خريّف البشير: خطر الفصحى على العامية، الفكر10/ 1959.

خريّف البشير: «بلاّرة»، بيت الحكمة، تونس 1992.

الزمرلي فوزي: الكتابة القصصية عند البشير خريف، الدار العربية للكتاب، 1988.

الزمرلي فوزي: دراسة وتقديم لرواية بلارة، بيت الحكمة، تونس 1992.

السيد محمد بدوي: مستويات العربية المعاصرة في مصر، دار المعارف بمصر، 1973.

العنيسي طوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه، دار العرب للبستاني، القاهرة، 1988- 1989.

مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة: المعجم الوسيط، ط2، دار أمواج، بيروت 1987.

مطر عبد العزيز: المعجم الوسيط بين المحافظة والتجديد، وقائع ندوة «مائوية أحمد فارس الشدياق تونس 15-17/ 4/ 1986»، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1987.

المطوي محمد العروسي: من فصيح الدارجة التونسية، مجلة المعجمية 1/ 1984 و2/ 1985 ص-ص 73-79.

اليسوعي الأب رفائيل نخلة: غرائب اللغة العربية، ط4، بيروت، 1986.

النصراوي الحبيب: التوليد اللغوي في الصحافة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، 2009.

النصراوي الحبيب: الجاحظ معجميّا بحث في المستويات اللغوية، تونس 2008.

النصراوي الحبيب: قاموس العربية من مقاييس الفصاحة إلى ضغوط الحداثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011.

Baccouche Taïeb : L'emprunt en arabe moderne, Beït-Alhikma – Carthage, I B L V, Université de Tunis, 1994.

Corriente Federico : A Dictionary of Andalusi Arabic, Leiden. New york. Koln, 1997.

Mayaffre, Damon. Rôle et place des corpus en linguistique : réflexions introductives. Texto! [en ligne], décembre 2005, vol. X, n°4. Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Mayaffre_Corpus.html>. (Consultée le ...).

Petit Larousse illustré, Librairie Larousse, Paris 1981.

Rastier, F. 2001. Arts et sciences du texte, Paris, PUF.

Rastier, F. 2005a. Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus, in G. Williams (éd.), La linguistique de corpus, Rennes, PUR, p. 31-45. [En ligne sur Texto ! (http://www.revue-texto.net/Inedits /Rastier/ Rastier_Enjeux.html)]

Vendryes J. : Le langage , Paris, 1968.

الهوامس والإحالات

1) ينظر : الحبيب النصراوي: التوليد اللغوي في الصحافة العربية الحديثة، ص14.

2) الحبيب النصراوي: قاموس العربية، ص 22.

3) نفسه، ص 22.

4) نفسه، ص 22.

5) الحبيب النصراوي: التوليد اللغوي، ص ص 366-367.

6) للتوسّع ينظر :

Rastier, F. 2005a. Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus,http://www.revue-texto.net/Inedits /Rastier/ Rastier_Enjeux.html

7) روائيّ تونسي ولد سنة 1917، وتوفي سنة 1983. (وبلاّرة: اسم علم للمرأة، من كلمة بلّور، وهي بطلة الرواية).

8) هو رائد مدرسة الواقعية، استعمل العامية في حوار رواياته «ليلة الوطية» سنة1937، و«إفلاس» أو «حبك درباني» سنة1957، و«برق الليل»1961، و«الدّقلة في عراجينها»1969. ومجموعة «مشموم الفل» سنة 1979 وأخيرا «بلاّرة» التي يعود تأليفها في الحقيقة إلى سنة 1958. وكان في أثناء جدله مع النقّاد قد نشر سنة 1959 مقالا مهمّا بمجلّة «الفكر» التونسية، عنوانه «خطر الفصحى على العامية» جاء فيه: «العربيُّ في حياته الاعتيادية يعيش بالعامية، فإذا همّ بالكتابة تراه يشعر كأنه داخل إقليما غير إقليمه... فلا تعدو الفصحى إن تناولنا بها الحياة اليومية والإحساسات الشعبية ترجمة من العامية إلى الفصحى...».

9) الحمزاوي: البشير خريف في الذهنية الأدبية السائدة، مجلة الفكر،8/ 1982.

10) بدوي محمد السيد: مستويات العربية المعاصرة في مصر، ص97.

11) المطوي: نماذج من فصيح الدّارجة التونسية، ص ص 73-79.

12) انظر هذه القواعد في كتاب: الحبيب النصراوي: التوليد اللغوي في الصحافة العربية الحديثة، ص ص 267-415.

13) فوزي الزمرلي: الكتابة القصصية عند البشير خريف، ص 303.

14) البشير خريف، تجربتي القصصية، ص 96.

15) للتّوسّع، ينظر: فوزي الزّمرلي: الكتابة القصصية عند البشير خريف ، ص 303 و304و386.

16) ينظر في تحديد أنواع الأعجمي المستعمل في تونس ومصادره، كتاب:

29-42 p.p. Baccouche T. : L'emprunt en arabe moderne .

17) اعتمدنا في تتبع أصوله مجموعة من المراجع رمزنا إليها كما يلي: نخلة، غرائب - ابن مراد: دراسات؛ والمصطلح الأعجمي؛ والكلم - والزمرلي، بلارة - وكوريينتي، عربية الأندلس؛- وطوبيا: تفسير الألفاظ الدخيلة؛ إضافة إلى المعجم الوسيط، ولاروس الصغير. ينظر تفصيل هذه المراجع في قائمة المراجع.

18) ابن منظور: لسان العرب، المقدمة، ص8.

التعـدّد اللّغـوي
في روايـة الجنـازة لأحمـد المدينـي (1)

مسعود لشيهب/جامعي، تونس

■ مدخل

تعدّ اللّغة من أهمّ مكوّنات الخطاب الروائي فهي الواسطة بين الروائي والقارئ وهي أيضا الأداة الوحيدة القادرة على رسم الأجواء وتقديم المواقف داخل عوالم النصّ وبالتالي بناء الواقع الروائي. ولا تتوقّف اللّغة عن مصاحبة الخطاب الروائي في حساسيته الجديدة للعالم من حوله، لذلك كانت هناك مفارقة كبرى في توظيف المكوّن اللّغوي بين الخطاب الروائي التقليدي والخطاب الروائي الحديث، إذ انعتقت اللّغة الروائية الحديثة من الانغلاق والتقريريّة وأحاديّة

المعنى كما هو شأن الكتابة التقليديّة لتكتسب صفة التعدّد والتداخل ممّا يجعلها أقرب إلى جوهر الحياة وأقدر على التّعبير عن واقع متعدّد ومعقّد.

إن هذا التطوّر الذي عرفته اللّغة الروائيّة يعود أساسا إلى تطوّر الدراسات النّقدية المتعلّقة بها واختلاف اتجاهات النقاد في نظرتهم إليها ويمكن أن نجملها في ثلاثة اتجاهات:

1 - هناك من النّقاد والدارسين من تعامل مع اللّغة الروائية باعتبارها ذات أبعاد مرجعيّة فنظر إليها باعتبارها موضع دراسة إيديولوجية فوقع ربطها بما هو اجتماعي وطبقي ومدى تعبيرها عن الصّراع الاجتماعي بين الفئات الاجتماعيّة ومن ثمة أهمل هؤلاء النقاد إهمالا تامّا كلّ المسائل المشخّصة لأسلوبيّة الرواية(2).

2 - أصحاب الاتّجاه الثاني درسوا اللّغة دراسة أسلوبيّة ولسانيّة صرف ففكّكوا مستوياتها الصرفيّة والصوتيّة والتركيبيّة والبلاغيّة والدلاليّة وتركيبها بواسطة تحليل بنيوي قائم على مجموعة من الثنائيات التي استمدّت من لسانيات دي سوسير كثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللّغة والكلام، وثنائية المحور التركيبي والمحور الاستبدالي، إلا أنّ أصحاب هذا الاتّجاه أهملوا بلاغة اللّغة الروائيّة ومستويات التّشخيص فيها إذ نظروا إليها نظرة لا تختلف عن نظرتهم إلى لغة الخطاب الشعريّ. لذلك أشار باختين إلى قصور أصحاب هذا الاتّجاه عن إدراك خصوصيّة اللّغة الروائية بقوله: "إلاّ أن تلك التّحليلات والمحاولات أظهرت بوضوح

أن جميع مقولات الأسلوبيّة التّقليديّة، بل ومفهوم الخطاب الشعريّ الذي تعتمد عليه، غير قابلة للتّطبيق على الخطاب الروائي. ذلك أن هذا الأخير قد أبان على أنّه الحجر الأساس في كلّ تفكير حول الأسلوبيّة، لأنه أظهر ضيق الأسلوبيّة وعدم ملاءمتها لكلّ مجالات اللّفظ الحيّ. إن جميع محاولات التحليل الأسلوبي الملموس للنّثر الروائي إمّا أنّها تاهت وسط الأوصاف اللّسانية للغة الروائي، وإمّا أنّها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبيّة معزولة قادرة على الاندراج (أو فقط تظهر مندرجة) ضمن المقولات التقليديّة للأسلوبيّة. في كلتا الحالتين: تندّ الوحدة الأسلوبيّة للرواية وخطابها عن الباحثين. إنّ الرواية ككلّ، ظاهرة متعدّدة الأسلوب واللّسان والصّوت، ويعثر المحلّل فيها على بعض الوحـــدات الأسلوبيّة اللاّمتجانسة التي توجد، أحيانا، على مستويات لسانيّة مختلفة وخاضعة لقواعد لسانيّة متعدّدة"(3).

3 - الاتجاه الثالث تزعّمه باختين وخاصّة في كتابيه "شعرية دوستويفسكي" و"جمالية الرواية ونظريتها" حيث درس لغة الرواية بعيدا عن معايير الشعر ومفاهيمه البلاغية التقليديّة لأنه يرى أن الرواية قائمة على التعدّد والتنوّع إذ تحمل أذواق الناس وأفكارهم ورؤاهم المختلفة. وهذه التعددية اللّغوية داخل الخطاب الروائي هي التي جعلت الرواية عند باختين ظاهرة لغويّة قبل أي اعتبار آخر، فالمهم بالنسبة إليه داخل الرواية هو "ماهيتها كممارسة تقنيّة للّغة في علاقة عضويّة مع المجتمع، وليس ما تعكسه من آراء المؤلف أوما تطرحه من موضوعات"(4). فلغة الرواية لغة حوارية لا تستطيع المقولات النحويّة المجرّدة والبلاغية التقليدية الإحاطة بخصوصياتها، فهي فضاء ورؤية للعالم ووعي متعدّد مشبع بالتجارب الحياتيّة في بعدها الإنساني بما فيها من جدل ومفارقات لذلك يقول: "لن نستند هنا إلى الحدّ الأدنى اللّساني التجريدي الموجود في لغة مشتركة بمعنى نسق من الأشكال الأوليّة (ومن الرّموز اللّسانيّة) التي تضمن حدّا أدنى من الفهم في التواصل المألوف. ولن نفحص اللّغة باعتبارها نسقا من المقولات النحويّة المجرّدة، وإنّما سنتعامل معها باعتبارها لغة مشبعة إيديولوجيا وباعتبارها مفهوما للعالم، بل وكأنّها رأي ملموس، أو كأنّها ما يضمن الحدّ الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الايديولوجيّة"(5). فداخل الرواية يعترضنا تعدّد لغوي ناتج عمّا بداخلها من تعدّد صوتي، وهذا ما يولد حوارات متعدّدة داخل الرواية، من حوار بين المتكلّم ونفسه وحوار المتكلّم مع غيره، وحوار المتكلّم مع مستويات أخرى للّغة.

ولغة الرواية في تعدّدها تعكس حسب باختين «تعدد لغات المجتمع وفئاته المختلفة وتقوم على الإفادة من أشكال القول الإنساني في المخزون الثقافي واللّغوي والإجتماعي للكاتب»(6). وهيَ من هذه الناحيّة تكون محمّلة بالمقاصد وأشكال الوعي المختلفة، فهي ليست نسقا من المقولات النحويّة المجرّدة ذات البنية الثابتة وإنّها هي كيان حيّ تتعايش داخله أصوات متحاورة وتعدديّة لسانية. لذلك يقول باختين: "إذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللّغة إلى مستوى الوعي التّنسيبي: الكاليلي، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتيّة العفويّة، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحيّة المتحوّلة، فإنّه لن يفهم ولن يحقّق أبدا، الإمكانات والمعضلات الحقيقيّة للرواية"(7).

إن هذه الخصائص المميّزة للغة الروائية تجعل علم اللّغة عاجزا عن إدراك خصوصياتها لذلك يدعو باختين إلى ما يسميّه بـ "ما بعد علم اللّغة Métalinguistiques إذ يقول: «ولهذا السّبب فإن تحليلاتنا [...] لن تكون لغويّة بالمعنى الدقيق والصّارم للكلمة. من الممكن أن تنسب إلى ما بعد علم اللّغة Metalinguistics، نعني بـ «ما بعد علم اللّغة» تلك الدراسة، التي لم تتشكل بعد من خلال علوم محدّدة ومتميّزة، وهي خاصّة بتلك الجوانب

من حياة الكلمة، التي تتجاوز – وهذا شرعي وقانوني تماما – حدود علم اللّغة. [...] إن علم اللّغة وما بعد علم اللّغة يدرسان ظاهرة واحدة بعينها تتصف بالملموسيّة والتّعقيد الكبير وبتعدّد الجوانب ونعني بهذه الظاهرة الكلمة، إلاّ أنهما يدرسانها من جوانب مختلفة ومن زوايا مختلفة أيضا. يتعيّن عليهما أن يكمل أحدهما الآخر ولكن عليهما ألا يختلطا ببعضهما»(8) ويقدّم باختين في ظلّ هذه المواقف مختلف الطرق التي من خلالها نستطيع أن نلتقط التشخيص الروائي للّغة وهي:

- الحوار الخالص، الصريح.

- التّهجين: أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين، لغويين مفصولين، داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديّا.

- تعالق اللّغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي: أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد اللّغتين داخل ملفوظ واحد. وصيغ هذا التعالق هي:

• الأسلبة: أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادّة لغويّة، أجنبيّة عنه، يتحدّث من خلالها عن موضوعه «فاللّغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللّغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك الآخر في الظلّ».

• التنويع: نوع من الأسلبة يتميّز بأنّ المؤسلب يدخل على المادّة الأوليّة للّغة موضوع الأسلبة، مادّته «الأجنبيّة» المعاصرة (كلمة، صيغة، جملة...) متوخيّا من وراء ذلك أن يختبر اللّغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنّسبة لها.

• الباروديا: نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللّغة المشخّصة مع مقاصد اللّغة المشخِّصة، فتقاوم اللّغة الأولى الثانيّة وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة الباروديّة ألاّ يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيّا، بل عليها «أن تعيد خلق لغة باروديّة وكأنّها كلّ جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللّغة التي بوشرت عليها»(9).

إن اهتمامنا في هذه الدراسة سيتركّز أساسا على تتبّع مظاهر التعدّد اللّغوي داخل رواية الجنازة لأحمد المديني والكشف عن دورها في إكساب النصّ تعدّدا صوتيا وتنوّعا في الرؤى والمواقف ما كان ليكتسبهما لولا قدرة صاحبه على التقاط اللّغات المتنوّعة وتشخيصها تشخيصا روائيّا.

تتوسّل «الجنازة»، من أجل إيصال ملفوظها السرديّ للقارئ، بعدّة لغات، حيث تظهر إلى جانب لغة السرد الروائي بما فيها من صيغ التقرير لغات عديدة ليس مجالها الأصلي النصّ الروائي كلغة القرآن الكريم، ولغة الخطاب الشعري واللّغة اليومية المتداولة (العاميّة).

1 – لغة القرآن الكريم:

استثمر أحمد المديني عبر مجموعة من الأقوال السردية لغة النصّ القرآني، وهذه اللّغة بما فيها من فصاحة، وبلاغة وقدرة على الخلق والتّصوير أصبحت رافدا أساسيا في تشكيل الفضاء اللّغوي للرواية التي ندرسها، واللّغة القرآنيّة تحضر عبر تقنيتين هما تقنية الاقتباس، وتقنية المحاكاة الساخرة أو ما يسمّيه باختين بالباروديا.

تقنية الاقتباس: تحضر في رواية «الجنازة» آيات قرآنية متعدّدة يقع وضعها بين مزدوجتين وسنستعين في تحديدها بالجدول التالي:

الرواية	الآيات	الصفحة	السّياق
الجنازة لأحمد المديني	أقسم بهذا البلد ووالد ما ولد. «أبناء السبيل»	13	حديث الشخصية عن مغادرتها للمكان شوقا إلى الرّحيل.
	«والنطيحة والمترديّة وما عاف السّبع - الكاظمين الغيظ - المؤلّفة قلوبهم	20	حديث السّارد عن أولاد حريز وإليهم.
	- «إنّه سميع مجيب»	43	- الحديث عن مرّاكش بنهرها «ورزازت» وجبلها وكثرة زوايا الأولياء فيها.
	- إن الله لا يغير ما بقوم حتّى يغيّروا ما بأنفسهم»	106	- الحديث عن اختلاف روايات الرواة حول ما حدث.
	- إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد	141	- حديث الراوي عن موكب دفن صديقه الصحفي وهو يشقّ المدينة وما خالجته من مشاعر هي أقرب إلى لحظة الحلول عند المتصوّفة.

إن المتتبّع لهذه الاقتباسات يجد أن الروائي يعمد إلى توظيف النصّ القرآني توظيفا مخصوصا إذ يخرج هذه الاقتباسات من سياقاتها الأصليّة بما فيها من محمولات دينية إلى سياقات جديدة تتعلّق بالعالم الروائي فالاقتباسات القرآنية تفقد - وقد دخلت جسد الرواية - ما كان لها من دلالات لتنصهر مع جملة من اللّغات الأخرى سعيا إلى تأسيس التيمات الروائية التي قد تكون في الكثير من الأحيان متعارضة مع الدلالة القرآنية، ومن الأمثلة على ذلك الآية الأولى التي اقتبسها أحمد المدني من الآية الكريمة «لا يغيّر الله ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم». فهذه الآية تأتي في سياق حضّ الله تعالى للمؤمنين على الفعل الحرّ المريد الذي يسعى إلى تغيير الأوضاع نحو الأفضل ونهيه لهم عن التواكل تحت ذريعة التوكّل على الله والإيمان بالقضاء والقدر. لكن المديني أوردها في سياق الحديث عن خصائص الرواية الشفويّة وما يلحقها من تغييرات بانتقالها من سارد إلى آخر، فإذا نحن أمام روايات متغيّرة مختلفة بالرّغم من تعلّقها بالحدث نفسه. ومن ثمّة فإنّ الاقتباسات القرآنية لا تنهض بوظيفة الاستشهاد أو تحريك الوازع الديني واستنهاضه لدى شخصيات الرواية وإنّما تنهض بابتكار دلالة جديدة مرتبطة بالواقع الذي يشخّصه النصّ الروائي فإذا بهذه الآيات القرآنية - وقد دخلت إلى الرواية من جهة الاقتباس- تغادر الخطاب القرآني بأجوائه الدينيّة المفعمة بالقداسة لتندرج ضمن خطاب روائي بأجوائه السياسيّة والنقديّة.

المحاكاة السّاخرة أو الباروديا: إن المحاكاة الساخرة تقوم على عدم توافق نوايا اللّغة المشخَّصة مع مقاصد اللّغة المشخِّصة، فهي تخرج بالأسلوب من موضوع إلى آخر لغايات متعدّدة أهمّها التّشويه والمبالغة والاستهزاء

وهذه الطريقة في استحضار لغة النصّ القرآني تبدو حاضرة بكثافة في رواية الجنازة لأحمد المديني.

فإذا بالخطاب السردي يستولي على لغة النصّ المقدّس ويطوّعها لخدمة بنياته الشكليّة والدلاليّة، فيكتسب من خلالها انسيابيّة تطوّح بالنصّ على تخوم الشّعر وتقتحم به المدنّس من نافذة المقدّس في صوغ حواري متمرّد ومناهض لأيّ تنميط، ويمكننا أن نرصد مظاهر هذه المحاكاة من خلال الجدول التالي:

رقم الشاهد	نصّ المحاكاة الساخرة	الموقع في الرواية	سياق الخطاب
1	يأتي نباتها بإذن ربّها، في العقم فيخصب والدّاء فيبرأ.	ص 10	الحديث عن منطقة بني زروال وشيخها «الشريف»
2	إن المسافات لم تعد تتّسع لأفراحنا، وهذا الشيء الذي يأكل القلب لا يعرف كيف يسري إلى اللّسان وطوبة لكم وطوبى وطوبى وسبحان ربّك ربّ العزّة عمّا يصفون. وسلام على المرسلين. المرسلين.	ص 19	الحديث عن تردّي وضعيّة السّارد الاقتصادية والاجتماعيّة واستعداده لمغادرة برشيد نحو منطقة «أولاد حريز»
3	الخبزة أغوتني، والخبزة شرّدتني، والخبزة نشرتني في البلاد «ليكن من هذا ومنّي إليكم نبأ عظيم»	ص 19	سياق التعبير عن المعاناة الاجتماعية والاقتصاديّة
4	يتناكحون كثيرا، ويتناسلون غزيرا، وقد ضاق المكان. ولابدّ من التوسّع في ملكه تعالى، فالملك له وحده لا شريك له.	ص 26	سياق اجتماعي
5	ما معنى أن يطالب العمّال، والموظّفون الصغار، والصعاليك والسكارى، بالزيادة في الأجور، والأرزاق مقسّمة بتدبير من العزيز الحكيم؟	ص 27	هجاء لسياسة اقتصاديّة تعمّق الفوارق الاجتماعيّة وتشرّع للاستغلال باسم الدين
6	إنني الدار البيضاء أشهد أنّه باطل [...] فكلّه لم يحدث وحدث ويحدث وسيحدث بتدبير من العزيز الحكيم، يوتي الملك من يشاء وحده لا شريك له، وهو على كلّ شيء قدير، وله الأسماء الحسنى «المتكبّر» «الجبّار» «المهيمن» « العظيم» «المتحكّم».	ص 29	صوت المكان يتبرّأ ممّا ألصق به من تهم.
7	لم نقصد سوى تسليتكم. . . . ومن أجل التمرّن كي يسهل علينا فتح الأبواب الموصدة لندخل زمن الحشر العظيم، يوم لا ينفع فيها مال ولا بنون إلاّ من أذن الرهبوت بوجه علي.	ص 34	نقد سياسي واجتماعي
8	فتسير الجبال سيرا، وتمور الأرض مورا وترجف الأرض رجفا مثل السّفينة في الماء، وتضع الحوامل حملها وتذهل المراضع عن رضائعها وتصير الشياطين حائرة وقد تناثرت عليهم النّجوم وكسفت الشمس وكشطت السماء من فوقهم، والنّاس من ذلك في غفلة وأي غفلة».	ص 36	الكشف عن التفاوت الطبقي والفوارق بين الأحياء القصديريّة التي تحيط بالدار البيضاء والأحياء الرّاقية داخلها

9	قد نبتت على أطرافه المساجد بمآذن «راكعات، ساجدات، ذاهلات، والسقاة بملابس بهلوانية وقد تمنطقوا بقرب ضامرة ينتظرون حلول أوان السقاية « ويبتهلون إلى العلي القدير أن يفيض عليهم من دمه الغزير إنّه سميع مجيب، وعلى الاستجابة للمكرمات قدير»	ص 43	سياق اجتماعي : تصوير مظاهر من معاناة الأحياء الفقيرة على مشارف مدينة مرّاكش.
10	ثمّ ماذا، يرتدّ البصر حسيرا والزمرات موجعة. [...] والذين كانوا البارحة صفوفا متراصة في المظاهرات يقفون بذات التراص اليوم طوابير وراء شبّاك الرّهان على الخيل؟ أو مواد «التعاون الوطني» فماذا تبقّى لك أنت، لجيل الخيبة والانكسار	ص 64	الخيبة السياسية التي مني بها جيل الاستقلال.
11	فسبحان الذي وهب ويهب الهواري. أجل هو صانع الليل ومورق النّجوم. لا تنفرج الكربات إلاّ به ومعه، يسطع النور قليلا قليلا وتبدأ الغمّة في الانجلاء ويكون هو الذي يديرها [...] نتهافت عليها أولا [...] عندئذ يخرج الأصحاب من جبّة الصّمت، تبرق عيونهم وتنسرب ألسنتهم في الكلام المباح، الهواري هو الذي يفعلها ولا أحد سواه، يأتي بها من سبع سماوات طباقا.	ص 65	حديث السّارد عن قدرة الهواري على توفير الخمرة للرّفاق لنسيان خيباتهم حتّى في أحلك أزماتهم المادّية.
12	قال الهواري : ألم أقل لكم، إنّها «تحيي العظام وهي رميم».	67	وصف الخمرة
13	لكنّ خطيب الجمعة قال لنا كلّ دابّة في الأرض على الله رزقها	ص 80	سياق اجتماعي نقد العقلية الاجتماعية السائدة المتواكلة.
14	فسبحان هذه المدينة وواليها وساكنها وسلام علينا إن سكناها إلى يوم الدّين، والسلام على دار العرب والبربر والإسلام فيها آمين.	ص 80	هجائية سياسية لأهل مدينة الدار البيضاء من الفقراء بسبب خضوعهم للأمر الواقع وطاعتهم العمياء للسلطة القائمة.

إن هذه الشواهد النصيّة القائمة على التمويه والمحاكاة السّاخرة للغة القرآن تمنح النصّ الروائي نفسا سرديّا مشحونا بطاقة تخييليّة تجعله أقدر على تشخيص الواقع المأزوم في مختلف وجوهه فإذا الرواية وقد تشربّت لغة القرآن تتحوّل إلى فضاء لانتهاك حرمة المقدّس السياسي فتدين رموزه (الوالي / السلطة / رجال الأمن...) وتبرز وجوه المسخ داخله وتصبح صوتا رافضا لمظاهر القمع الاجتماعي واحتجاجا على التفاوت الطبقي وإدانة لشعب القليل من «الخبز بالجبن» يرضيه ويجعله يسبّح باسم الحاكم بأمر الله ليلا نهارا.

وهذه الشواهد تبلغ فيها الجرأة في انتهاك المقدّس الديني مداها الأقصى عندما يكسب السّارد شخصيّة الهواري بعض صفات الذات الإلهية في ضرب من التمويه يخاتل القارئ ويجعله غير متيقّن هل أن الحديث يتعلّق بالله أم بالهواري؟ فالقارئ يظنّ أن السّارد بصدد الحديث عن الذات الإلهيّة في قوله «أجل هو صانع اللّيل ومورق النّجوم. لا تنفرج الكربات إلاّ به ومعه، يسطع النّور قليلا قليلا وتبدأ الغمّة في الانحلال»(10) لكن هذا الحديث إنّما هو حديث عن الهواري وقد تدبّر أمر توفير الخمرة لرفاقه بعد أن سدّت أمامهم الأبواب

فهو «الذي يفعلها ولا أحد سواه، يأتي بها من سبع سماوات طباق»(11) وتتأكّد جرأة الروائي في انتهاك حرمة النصّ الديني عندما يصف الخمرة وصفا قرآنيا على لسان الهواري «ألم أقل لكم إنّها "تحيي العظام وهي رميم"(12).

إن استحضار اللّغة القرآنية في الخطاب الروائي يأتي في سياق رغبة أحمد المديني في شحن اللّغة الروائية بحمولة بلاغيّة ممّا يجعلها قادرة على ابتكار دلالات جديدة لها ارتباطها بأجواء السياسي واليومي داخل الواقع الذي يشخّصه الروائي، فإذا بالمشغل الدنيوي يلبس لبوس المقدّس وينصهر معه في صوغ أسلوبي واحد يراهن على التعدّد اللّغوي تأسيسا لتخييل إيحائي متعدّد الدلالة (سياسي / اجتماعي / اقتصادي، ديني...).

2 - لغة الخطاب الشعري:

يذهب ميخائيل باختين إلى التميز بين لغة الشعر ولغة الرواية فيرى أن اللّغة الأولى هي لغة أحاديّة لا تستمع إلى كلمات الآخرين، فهي تتحقّق باعتبارها «لغة أكيدة حاسمة، حاضنة لكلّ شيء وبواسطتها، وعن طريق أشكالها الداخليّة يبصر الشاعر، يفهم ويتأمّل، وعندما يعبّر عن نفسه لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة (أخرى)، (أجنبيّة). لغة الجنس الشّعري هي عالم بطليموسي، واحد وفريد وخارجه لا يوجد شيء ولا تستشعره حاجة. ذلك أن فكرة وجود كثرة من العوالم اللّسانيّة الدالّة والمعبّرة في آن، هي عضويا، في غير متناول الأسلوب الشّعريّ»(13) أمّا لغة الرواية فهي لغة معارضة للّغة الشعريّة، فهي لغة قائمة على التعدّد، تستدعي لغات عديدة وتدخلها في وحدتها الأسلوبيّة العليا دون أن تفقدها هويّتها الأصليّة. والرواية من هذه الناحيّة «تسعى إلى تحرير (اللّغة) من قبضة الشّعر والشاعر، حتى لا يكون هذا الأخير مسؤولا عنها، كما أنّها تسعى إلى إبعادها عنه. فإذا كانت المسافة بين الشاعر ولغته تكاد تكون معدومة، وكلماته تكاد تخلو من نوايا الآخرين ومن ظلال الأجناس التعبيريّة الحافّة، ومن رؤى العالم»(14) فإن الروائي مع حفاظه على وحدة شخصيته كفنّان «لا ينفّي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل فيها أجنّة التعدّد اللّساني الاجتماعيّ، ولا يستبعد تلك الوجوه اللّسانيّة وطرائق الكلام... وإنّما يرتّب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلاليّة النهائيّة لعمله الأدبي، ولمركز نواياه الشّخصيّة»(15). ومادامت لغة الرواية قائمة على التعدّد أبدا، ساعية حثيثا إلى احتواء مختلف اللّغات داخل نسيجها السردي، كان من الطبيعي أن ينفتح المنجز الروائي العربي الحديث وعلى وجه الخصوص الرواية المتعدّدة الأصوات على لغة الشّعر تمتح منها بعض خصوصياتها وتستمدّ منها رواء شعريا يضاعف في وظائفها التأثيريّة والجماليّة. ومن خلال نظرنا في رواية الجنازة وجدناها تدعو لغة الشعر حثيثا إلى رحابها، فما تجلّيات حضور لغة الخطاب الشعري داخل هذه الروايات وما الوظائف التي تنهض بها؟

في رواية «الجنازة» لأحمد المديني يقع استدعاء الخطاب الشّعري من خلال وحدات شعريّة تتخلّل جسد السّرد وهي وحدات تتميّز بكثافة صورها الشعريّة وثراء بنيتها الايقاعيّة، لكنّه لم يقتصر عند هذا الحدّ بل نراه يستدعي لغة الخطاب الشعريّ داخل الوحدات النثريّة في حدّ ذاتها فـ «هناك ما يمكن أن نعتبره غزوا من طرف الشعريّ للنّثري، وهو غزو يتّخذ له تجلّيات متنوّعة تطبع الصّوغ الفنّي لنسيج السّرد»(16) ومن هذه التجلّيات ما يتعلّق بالجانب الايقاعي ومنها ما يتعلّق بالصّورة الشعريّة.

ففي المستوى الايقاعي تحضر خصائص عديدة تكسب النّثر شعريته ومنها:

الترديد اللّفظي: هناك العديد من فقرات السّرد التي تقوم أساسا على ترديد اللّفظ الواحد عديد المرّات في مساحة نصّية ضيّقة فينشأ إيقاع يثير القارئ ويصدم حساسيته القديمة القائمة على التمييز بين النثر والشعر على أساس الاختلاف بينهما في الايقاع، إذ استقرّ في ذاكرته أن الايقاع خاصيّة من خصائص الشعر بها يتفرّد

المنظوم عن المنثور ويختلف. ومن هذه الفقرات قول السّارد «وقلت السيبة والسيبة، والمخزن والمخزن كلّ يوم، من شروق الشّمس إلى غروبها، ثمّ إنّها لا تشرق مع السّيبة، والمخزن وبوغابة الذي يمنعنا من الحطب، وقائد الحرس، وكلاب الحرس، وديدان الحرس، وقمل الحرس، وظللنا نهرس زمنا طويلا فتآكل الجلد، وهتكت الأعراض، وفسق في الطّين والتّين، واعتصم الرّجال كلّهم في «كتامة» يدخنون الكيف ويحلمون في الظلام بانقشاع الظلام»(17) ففي هذا الشاهد يقع ترديد كلمة السّيبة ثلاث مرّات وكذلك كلمة المخزن أمّا كلمة الحرس فتتردّد أربع مرّات، في حين تردّد كلمة الظلام مرّتين وهو ما يؤسّس بنية إيقاعيّة داخل نصّ الرواية ويجعلها تتشرّب لغة الشّعر وتستولي عليها.

المحسّنات البديعيّة: وهي وسيلة السّارد في مواضع عديدة من الرواية في استثارة القارئ وجلب أسماعه، فكأن الايقاع داخل نصّ الجنازة بقدر ما ينهض بوظيفة جماليّة وهي تحقيق الشعرية للغة الرواية ينهض أيضا في رواية الجنازة بوظيفة تأثيريّة تساعد على تحقيق التواصل بين الرّواي والمرويّ له وهي نفس الوظيفة التي أقرّها النقّاد للإيقاع داخل النصّ الشعريّ فمثلما يعمد الشعراء إلى إثراء إيقاع قصائدهم فيتجاوزون الايقاع العروضي ويعمدون إلى توظيف أقصى ما يوفّره علم البديع من محسّنات تساعد على توقيع القصيدة لجلب الأسماع، فإن السّارد داخل رواية الجنازة يتزّيا بلحاف الشاعر ويحتذي به، ويستعير أدواته في توقيع لغته الشعريّة لينسج بها ومن خلالها لغته الروائية المشبعة بالرّواء الشعري، القادرة على شدّ القارئ لا من جهة ما تتوفر عليه من دلالات عميقة بل أيضا من جهة السّماع بما فيها من إيقاع مثير. ومن أهمّ هذه المحسّنات البديعيّة نذكر المجانسة الصوتيّة القائمة على الاشتقاق اللّغوي والجناس غير التام. ومن الشواهد على ذلك قول السّارد "وكان لابدّ أن يؤخذ، هو، حيّا أو ميّتا. وذكر أنّهم أرادوا أخذه حيّا، واحتاطوا لذلك شديدا، قيل ليكون عبرة، وليراه بأمّ أعينهم كلّ العتاة، العصاة، فيوكد عندهم اليقين الذي لا يقين بعده بأنّه يعلى عليه فيما كان هو يعلو، يزداد علوّا، كان عليّ يعلو حين بدأت روحه تشهق، وكنا نعلو في علوّه"(18).

ومن المحسّنات البديعيّة أيضا السّجع بما يتوفّر عليه من طاقات إيقاعيّة ومنه نقرأ «نحن عسكر المدينة، صرخوا، ولن يفلت منّا هذا الآبق، المارق، المفارق، الملاحق، الناعق [...] ناضج موتك. متّصل عشقك. وما إن تململت فيّ الشاوية حتّى وقعت أسيرتك لأعلو باسمك، وأمشي بسرّك»(19).

كما يحضر الطباق والمقابلة في مساحات نصيّة ضيّقة يقع فيها التلاعب بالألفاظ ومواضعها داخل الجمل كأن يقول "أنا الحق، أنتم العكس. أنت العكس، نحن الحق، يختلف الشبه، يتشابه الاختلاف، أنا لست أنتم، أنت نحن، أنت جننت، أنا جننت فيكم"(20) وكذلك "وليس ما بين القتل والصّمت إلاّ الكلام. وليس ما بين الكلام والصّمت إلا القتل وليس ما بين الصّمت والقتل إلاّ القتل"(21).

إن هذه المقوّمات جميعها تؤهّل النصّ الروائي إلى اكتساب بنية إيقاعيّة شأنه في ذلك شأن أيّ نصّ شعري، وما كان ذلك ليكون لولا ما يتميّز به الفنّ الروائي من انسيابيّة وقدرة على تجاوز الحدود الدغمائية الصارمة التي يضعها النقّاد للفصل بين الأجناس الأدبيّة، ولولا رغبة أحمد المديني السّير في "منحي تدميري يراهن على المزج والتّداخل بين أجناس متخلّلة، يتمرّد اشتغالها على ضوابط النّوع الروائي التّقليديّة، بحيث يغدو هاجس التّقويض أفقا لتكريس منزع انقلابيّ، له البحث والكشف عن إمكانات تعبيريّة لانهائيّة: هو الطّموح إلى إعادة تجنيس النّوع الروائي من خارج حدوده وقيوده ضدّا على أوهام (النقاء النوعيّ)، وابتغاء معانقة " مطلقيّة الكتابة"(22). هكذا تلجأ "الجنازة" في لغتها إلى الاحتماء بالايحاء الشعريّ، في زمن تتشيأ فيه القيم ويسيطر عليه القمع والاستبداد والاستيلاب، ما دامت وظيفة النّثر دلاليّة، ووظيفة الشّعر إيحائيّة، لذلك فإن حضور لغة الخطاب الشعري لا يتجسد فقط في ما

تتضمّنه لغة الرواية من عناصر إيقاعيّة بل أيضا في تلك الصّور الشعريّة المغرقة في التّخييل والتي وتفتح رصيدا لا نهائيا لاحتمالات التأويل والتحليل. ومن ذلك نقرأ قول السارد "امتدّت الطريق أمامك ولم تكن سهلة، فكنت كمن يحرث الأيّام بالوهم. وحين تتسارع بك الخطوات تتقاطع بين النّظرة والقدمين شجون القبيلة والأحلام التي اندفعت من رمال سجلماسة، وغيم الفرح الحزين الذي أظلّ العينين وهما تضربان بالنظر الألق الساطع"(23) وأيضا "ويسمع لأحياء الدّار البيضاء نحيب، وإذ تسقط الجثث تباعا تتلوها الزغاريد تباعا، فتكون الدّار البيضاء راية لموت راقص لم يحلم الموت أن يرقصه أبدا"(24). فاللّغة، في هذين الشاهدين تفارق لغة التقرير التي تناسب النصوص السرديّة والسبب في ذلك يعود إلى ما تضمّنته من صور مجازية وجمعها بين ألفاظ لا تجتمع في المعجم فنحن مثلا لا نجد علاقة بين الألفاظ الثلاثة المكوّنة لهذه الجملة الواردة في الشاهد الأوّل "يحرث الأيّام بالوهم". كما تربكنا هذه الصّورة المجازيّة "غيم الفرح الحزين" وتثيرنا صورة الموت الرّاقص في الشاهد الثاني. إن كثافة الصور المجازيّة وما تثيره من غموض والتباس من خلال تأسيسها لعلاقات جديدة بين مفردات اللّغة، كلّ ذلك يجعل لغة الرواية قائمة على التعدّد، ينفتح فيها السرديّ على الشعريّ فيستولي على بعض خصوصياته الفنيّة لينسج منها لغته. "وعدول الرواية إلى لغة الشعر انزياح فنّي الهدف منه تكثيف الدلالة ومنح الأصوات مساحات ملائمة لكي يعرض كلّ منها وجهة نظره، ولا فرق بين كون هذه الآراء رسميّة أو غير ذلك. إذ الأساسي هو استيعاب أكبر قدر من اللّغات الاجتماعية والحضاريّة. يضاف إلى هذا أن كتابة الرواية بلغة شعرية يسم هذه اللّغة المعبر بها بطابع الإشكاليّة ويحطّم التراتبيّة الكلاسيكية في الأنساق التّعبيريّة"(25).

3 – لغة الخطاب الميتا – روائيّ:

Méta – Récit : كثيرا ما يتّجه السّرد إلى ذاته ويتّخذها موضوعا من موضوعاته، فيعمد السّارد إلى تقديم إفادات وتصريحات تخصّ وقائع التأليف والعناصر التي تؤلّف العمل التخييلي الذي ينجزه، كاشفا بذلك عن بعض مواقفه من عمليّة الإبداع الروائي ومن ثمّة تتسرّب لغة النقد الروائي إلى نسيج السّرد، فيصبح السرد ناظرا إلى ذاته بعين النّاقد «وثمّة إجماع نقدي على أن ويليام غاس William Gars هو من سلك مصطلح (الميتا-روائي) الميتا – قص (Metafiction) في أواخر الستينات من القرن الماضي في مقالة بعنوان «الفلسفة وشكل القصّ» وقد عرّفه بأنّه القصّ الذي يجلب الانتباه إلى نفسه، كونه صنعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القصّ والواقع [...]. وتعرّف Patricia waugh الميتاقص بأنّه مصطلح للإشارة إلى الكتابة الروائيّة التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع ومقصود ومنتظم على أنّها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين المتخيّل والواقع» [...]. وعند ديفيد لودج David Lodge «الميتا – قصّة هي قصّة، عن قصّة روايات وقصص تلفت الانتباه إلى وضعها الخيالي وإلى وقائع تأليفها»(26). وحديث السّرد عن ذاته يدخل في ما سمّاه فيليب هامون "اللّغة الواصفة" إذ "سعى إلى تحديد إنشائية هذا النصّ المنتج لغته الواصفة في مجموعة من العناصر كالإشارة إلى مواضع اللّغة الواصفة في النصّ الأدبي سواء كان شعرا أو سردا أو إلى العون السّردي الذي يمكن أن ينتج اللغة الواصفة داخل النصّ السرديّ عندما يلاحظ أنّ الشّخصيّة يمكن أن تعلّق على النصّ الذي يقرأه القارئ وأنّ السّارد يمكن أن يحلّل كلام الشّخصيّة وطريقتها في الحديث كما يمكن له أن يعلّق على نصّه الخاصّ ويشرح طريقته في القول"(27).

وفي رواية الجنازة لأحمد المديني تحضر لغة الخطاب الميتا- روائي فإذا نحن أمام صوتين للسّارد: صوت يتتبّع الأحداث ويسرد الحكايات، وصوت آخر يضع العالم السردي موضع نظر ومساءلة نقديّة.

"إنّ القائم بالسّرد هو الرّاوي باعتباره شخصيّة روائيّة مشاركة. ولكنّه لا يحتكر مهمّة الحكي هذه لوحده

بل هنالك منظور سرديّ آخر متفوّق عليه، ينتسب إلى سارد مجرّد كلّي المعرفة، غير مشارك في القصّة، ولكن معرفته الرّوائية والنّقديّة أشمل من معرفة الرّاوي النسبية فهذا السّارد يتدخّل باستمرار ويربك سيرورة السّرد بشكل متواتر منصّبا من نفسه، دور المراقب صاحب الامتيازات، أمّا هويّته فهي نقديّة بالأساس. إنّه يتجاوز في مسلسل اقتحاماته التّبئير السيكولوجي لشخصيّة الرّاوي، إلى جعل صوته يتّخذ وضع المرآة التي تعكس وتسائل إجراءات الكتابة. فهو أداة الرواية الداخليّة لممارسة نقد ذاتي تتأمّل عبره متخيّلها"(28). ومن بين هذه التدخّلات قوله "لا يوجد في الحقيقة أي قصور في التّحديد وإن كان الرّاوي يعجز عن التوفّر على كلّ شطارته لمزيد من التّدقيق، وبإمكانه أن يقرّ بعدم توفّر على حذافير السّيرة، وربّما ارتباكه في سرد الرواية، ويستطيع أن يعلن على رؤوس الأشهاد، إذا اقتضى الأمر ذلك، بوجود أكثر من خلل في روايته"(29). فالإقرار بعجز الراوي على مزيد من التدقيق وعدم معرفته بتفاصيل السّيرة واتّصاف سرده بالارتباك والخلل، كل هذا يحيل على لغة النقد الروائي تحضر داخل نصّ الجنازة من خلال خطاب ميتا-روائي جنبا إلى جنب مع لغة السّارد وهو يبدع الحكاية ممّا يخلق تعدديّة صوتيّة، وما كانت هذه التعدديّة الصوتيّة لتنشأ لولا حرص أحمد المديني على تجريب آليات جديدة في الإبداع الروائي فهو لم يفصل بين المؤلّف كائنا في التاريخ، والرّاوي كائنا ورقيا وعونا من أعوان السّرد فحسب، بل وضع لهذا الرّاوي سلطة أعلى منه تتجسّس عليه في طريقة بناء سرده فتفضح موطن الخلل فيها وبيان مظاهر القصور. فتنشأ علاقة جدليّة بين كائنين مجرّدين : راو ينسج أحابيل السرد في لغة إبداعية، وسارد ينظر إلى الحكاية كاشفا أسرار أو مواطن الوهن فيها في لغة نقديّة. بل هناك حرص على "إيهامنا بالاختلاف، بين هذا السّارد وكاتب الرواية، وأحيانا بتفوّق السّارد على الكاتب، لأنّه يحذّره وينبّهه إلى ضرورة معاملة النّدّ للنّد (ولا تظنّنّ أنّ لزومي لك خضوع). فجدلية اللّعب الروائي في الجنازة تعتمد على التباعد المعرفي والزمني، وعلى ثنائية وشبه تناقض بين الرّاوي وسارده"(30). ثم أردف حديثه قائلا : إنّني قد أعود إليك دائما، وقد أغيب عنك دائما، وقد أكون غائبا وحاضرا، فأنا الحضور والشمول، فحذار أن تقوّلني ما لم يقله أحد، ولا تظنّنّ أن لزومي لك خضوع: إنّني صاحب نزوات ولي في السّرد فنون وتقلّبات، وقد سننت لنفسي خطة، أوّلها الهذيان، وعليك أن تكتشف بقيتها، وبعضها قائم على المداورة، وهي إحدى سنن الله في خلقه. أنت حرّ في أن تتركني أو تلحق بي لكن اعلم على كلّ حال، أن أطواري خطرة، وأنّك قبلت أم أبيت مخاطر، فحاذر..."(31). وهذا السّارد النّاقد الذي يتكلّم بلغة ميتا - روائيّة، نلاحظه في موضع آخر من الجنازة يكشف عن العلاقة المتينة التي تربط الرواية بالواقع مهما أغرقت في الخيال، مبرزا دور الروائي في تحقيق وظيفة التسلية للمتقبّلين بما ينسجه من حكايات فيها الكثير من العجب والإغراب، مؤكّدا دور ثقافته الشعبيّة في إغرامه بالكتابة الروائيّة، ومن ثمّة يحدث التباس وتداخل بين مقام السّارد ومقام الكاتب، كما تتجلّى لنا مظاهر انفتاح الرواية عند أحمد المديني على التراث فتنسخ العديد من نصوصه وتستضيف الكثير من حكاياته يقول: "أما أنا فحالي ما هو حال، وحالتي ماهي حالة !! من الدّهشة بدأت، وسكنني الخراب منذ بدأت أفتح العين، تعجبني الحلقات، وسماع أخبار الهلاليات، ومن ثمّ أدمنت صنع الروايات وتلفيق الأحداث، وازداد طموحي لإغناء مخيلة العرب التي ضعفت في أيّامنا هذه. وقلت إن أيّامنا هذه عجيبة فكيف نظلّ قعودا في جثثنا ولا يجمح بنا الخيال، ولذلك أيّها السّادة قرّرت، وقولي هو عين الحقّ، وإن لم يخل قولي من نسيج ملفّق كما ذكرت، وقرّرت أن أعوّل على الحكاية وترويج الإشاعات، ونصب كمائن الدعاية على الأمّة دون أن أقرب الملّة فهي مركب عظيم. ثمّ إنّي صاحب كرامات، وكثيرا ما يحمل كلامي محمل الجدّ، ولذا لا يمرّ يوم دون أن يفد عليّ أناس يسألون المشورة أو سبل المشورة أو سبل التّكفير عن ذنوب لم يقترفوها فأسدي لهم النّصح أو أضلّهم عن سواء السّبيل»(32).

إن الخطاب الميتا - روائي في "الجنازة" عين راصدة تستقرئ الرواية بلغة النّقد فتكشف خصائصها الفنّية فالحكايات فيها العديد من الثغرات والفجوات، ونسق السرد فيه انكسارات عديدة، ومن خصائصها أيضا تعدّد الأساليب واللّغات والخطاب، فهي رواية متعدّدة الأصوات، يقول "روى لي الرّاوي في ما روى أنّ الرواة الآخرين لم يذكروا له بالتّحديد يوم وصول السيّد التوقّف، ولا يوم خروج النّاس لاستقباله. إنّ ثغرات كبيرة في ذاكرتهم بسبب ما لحق، بعد ذلك من انقراض [...] وذكر لي الرّاوي أيضا، إذا لم تخنه الذّاكرة، أن روايات الرّواة حول ما حدث جاءت متقطّعة، وأنّهم صاغوها بأساليب مختلفة، فمرّة بدأ الناس يتحدّثون شعرا، ومرّة نثرا، وطورا يخلطون بين هذا وذاك»(33). "إنّ خطابا كهذا يكشف لعبة السّرد ويحدّد رؤية المؤلّف للعالم، ويفسّر بعض المريّات داخل النصّ فرواية أحمد المديني تقرأ ذاتها وتفسّر نفسها"(34). فإذا نحن أمام تقاطع طريف بين لغة السرد تبدع نصّا روائيا، ولغة الخطاب الميتا- روائي ترتدّ إلى هذا النصّ تهتك حجبه وتكشف أحابيله، حتى لكأنّ نص الرواية بأكمله يصبح لعبة فنية قائمة على ثنائية الاحتجاب والانكشاف. وتتجلّى هذه اللّعبة الثنائية في ذلك الخطاب الميتا- روائي المطوّل الذي يرد في فاصلة تقطع حركة السّرد ليكشف فيها السّارد بعض الخصائص المميّزة للرواية يقول: "إلى هذا الحدّ تنقطع الرواية، ولا تنتهي الكتابة- ماذا حدث في ما بعد؟

لا يعرف المؤلّف إن كانت روايته قد تمّت أو أن أوراقا جديدة اختلطت عليه، وبين يديه، وعليه فإنّه يقرّ بما يلي:

1 - أن انقراضا واسعا ربّما عمّ المنطقة الجغرافيّة التي تدور فيها روايته، وعمّ الدّار البيضاء على الخصوص.

2 - أن انقراضا أوسع عمّ البشريّة التي تسكن هذه المدينة، وأن مشاهداته ومصادره انقطعت منذ إعلان التوقّف الشّهير.

3 - أنّه أراد اعتماد الخيال، واستخدام المخيّلة والحدس والتوقّع، علّه ينفعه ذلك في شيء، لأنّ الواقع، على ما يبدو، أوسع من الخيال وأغرب.

4 - وعليه لابدّ من التّوثيق، وإلاّ فلن يكون هذا الكتاب عمدة، ولن يجدي صاحبه نفعا ولا عذرا أن يكتفي بالقول إنّها مجرّد رواية.

5 - سيما وأن شخصياته تكتشف صفتي الحلول والتناسخ، فما عاد بمقدوره أن يضع يده عليها. فهي زئبقيّة، حاضرة، غائبة، ساكتة ومسكونة، وما حدث لها بمكابداتها لا ندري على وجه التّحديد، متى تمّ. وكلّ ما في الأمر أن الكتابة تحاول أن تقترب من الزّمن الذي يصرّ على أن يظلّ منفلتا.

6 - ثمّ إنّ المؤلّف ضيّع الراوي في الزّحام الذي يخوضه الشّخص الآخر، وقد كانت في حوزته كل عدّة الرواية، فأسقط، بالطبع، في يد المؤلف والذي لم يعرف ما يقدّم أو ما يؤخّر.

ولهذه الأسباب جميعا اضطرّ إلى أن ينقطع عن إتمام الكتاب. وكان بوسعه الاعتماد على أيّ حيلة فنّية كما يفعل البعض، فيصنع النّهاية بطريقة اتّفاقيّة. خاصّة وأنّ بطله واقع في أكثر من مأزق، فيستثمر واحدا من هذه المآزق، وهلمّ جرّا.

فقد بلغ إلى علمه أن حول المدينة الكبيرة التي كانت تسمىّ قديما الدّار البيضاء، والتي توجد في أقاصيها مديونة جنوبا وسيدي البرنوصي شرقا وسيدي مسعود في الجنوب الغربي، توجد بقايا من ذاكرة بعض الأفراد الذين لم يشملهم الانقراض، لسبب مكتوم، أو لأنّهم كانوا منقرضين قبل ذلك.

فشددت إليهم الرّحال، يقول المؤلّف، ومن عجب فإنّي، وأنا في الطريق، التقيت بالرّاوي، وكان قد التقى بالرواة الآخرين، فلم أسأله عن سبب أو مكان اختفائه، وفرحت به، فقد كفاني مؤونة ما لا طاقة لي به». (35) إن هذا الخطاب الميتا- روائي المطوّل يطرح العديد من رؤى الكاتب الفنية في نظرته إلى العالم الروائي ومكوّناته ومنها:

- التمييز بين الكتابة والرواية، إذ تبدو الكتابة داخل نصّ الجنازة أوسع من الرواية لأن لغة الخطاب الروائي تشقّها لغات أخرى، وجنس الرواية يحتضن نصوصا وأجناسا عديدة تأكيدا على أن الرواية جنس امبريالي قد يتجاوز حدوده ليغزو فنونا كتابيّة أخرى.

- التمييز بين الرّاوي عونا سرديا والمؤلف، ولا نقصد بالمؤلف هنا أحمد المديني الكاتب شخصا تاريخيا، وإنّما نقصد به «كائن متعال وسمه بعض علماء القصّ بالكاتب المجرّد ووسمه البعض الآخر بالكاتب الضمني أو بالأنا الثانيّة للكاتب الحقيقي»(36).

- يبدو المؤلّف المجرّد فاقدا لليقين مرتبكا غير مؤمن بقدرته على إتمام الرواية أو معرفة هل أنّ الرواية انتهت أم مازالت، وهي صورة مخالفة للسّارد التقليدي وما يتميّز به من طمأنينة وثقة بقدراته على التحكم في كلّ العالم الروائي.

- الإقرار بأن الرواية وهي نصّ تخييلي أساسا تبقى في الأخير ذات بعد توثيقيّ لأحداث الواقع بشكل من الأشكال وإلاّ فقدت قيمتها(37).

- التأكيد على فقدان المؤلّف المجرّد سيطرته على شخصياته بحكم طبيعتها الزّئبقيّة وما تتميّز به من قدرة على الحوار والتناسخ، ومن ثمّة يعارض أحمد المديني السّرد التّقليدي الذي يهيمن فيه السّارد على شخصياته هيمنة مطلقة ويتحكّم في مصائرها.

- إبراز أن الرّواية في الأخير هي لعبة فنّية تقوم على المخاتلة، ويمكن أن يختار لها المؤلّف المجرّد نهاية من بين العديد من النهايات الأخرى الممكنة، لكن يؤكّد أن بناء هذه اللّعبة يبقى من الوظائف الأساسيّة التي ينهض بها الرّاوي باعتباره وكيلا مفوّضا من قبل الكاتب.

إن حضور لغة النقد المتجسّدة في الخطاب الميتاروائي داخل نصّ الجنازة ومحاورتها للغة الابداع يؤكد «أنّ رواية المديني رواية منفتحة على قارئها. فهي تجادله وتثيره، وتطرح عليه السّؤال، وتترك له المجال واسعا ليكون حاضرا عبر النّص باستمرار. وهي كذلك رواية نرجسيّة، لا أحد يشكّ في قيمتها»(38).

4 - التّهجين اللّغوي:

تعمد الرواية العربيّة الحديثة إلى التّهجين اللّغوي سبيلا لتحقيق تعددية لغويّة وصوتيّة، والتهجين بحسب باختين هو «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ ويلزم أن يكون التهجين قصديّا»(39). ومن وجوه التّهجين التي نرصدها في رواية الجنازة الميل إلى استعمال اللّهجة العاميّة في مواضع عديدة.

إذ تسعى "الجنازة" إلى تجديد دم الكتابة الروائيّة عبر تقنيّة اللّعب باللّغة، فهي رواية تحرص على استحضار تعدديّة لغويّة تتأسّس على التعدّد اللّساني، حيث تغدو الحمولة الدلاليّة محيّنة بين المحكي الفصيح والمحكي الدارج.

وداخل هذه الرواية يتم التهجين اللّغوي بين الفصحي والعاميّة بطرائق ثلاث، فإمّا أن تحضر العاميّة في حوارات قصيرة منفصلة عن لغة السرد الفصيحة، وإمّا أن تحضر من خلال كلمات وتعابير مندسّة في الكلام الفصيح دون إعلان عن نسبة هذه العبارات إلى شخصيّة من الشخصيات، وإمّا أنّها تحضر باستدعاء بعض الأغاني الشعبيّة، وهذا الجدول يختزل أهمّ مواطن حضور اللّهجة العاميّة في الرواية:

خطابات باللّهجة العاميّة منفصلة عن لغة السّرد الفصيحة	الصّفحة	كلمات وتعابير باللّهجة العاميّة مندسّة في الكلام الفصيح	الصّفحة	أغان شعبيّة	الصّفحة
- إيوا. أرواما عندكم - اللّي عند وشي حاجة في الجعبة يخويها اقبل ما يفوت الوقت. - السّكوت أفضل، واحنا على كل حال دائما خاسرين، والسكوت أفضل وأنت. تعرف.	ص 55	ولابدّ أن يكون لكم جميعا خطاب، وإن عدمتموه فليكن لكم تسبيح أو نقيق أو قليل من الصّبر والتّقوى في انتظار غفران رب العالمين، وطوبى لكم، تقول العرجونيّة، اليوم. وهاك باشطيح، ويارديح، من أوّل نجمة إلى مطلع الشّمس، والخمر تسيل كالأنهار	ص 20	اشرب شراب أهل الصفا ترى العجايب ترى العجايب مع رْجال المعرفة، الله الله، والخمر طيّب والخمر طيّب»	ص 59
- أما أنا بعد فلا أنا رابح ولا أنا خاسرا - الهم همكم انتم اللّي قابضين في الخوا. وكيّة اللّي جات فيه - جات أو ماجات، هذا السّوق بعيد عليك.	ص 58	«يا المنصوري يا المنحوس، واش ضربك الله، كل الخبز واسكت، وما تنساش أنك بو وليدات.	ص 72	«ياك أجرحي جريت وجاريت. حتّى شي ما عزّيتو فيك	ص 67
- يا الله زد قدّامنا	ص 62	يحكي عن الظلم، هكذا، بلا تحديد، عن قلّة الشي، عن ساعات الخدمة والأجرة القليلة، والوسخ والوحل العائم في الحي، [...] والكرش، الكرش خصها تشبع أين، أين هي السياسة من هذا الكلام، واش هذا حق ولا باطل.	ص 73	وانا يا مال حالي أنايا مال حالي أنايا مال حالي في عيشتوا ما يشبه لحوال	ص 67
- قالت فاطمة بنت الحسين - ارجانا فالعالي - وعبد الله، هو، هو، بالمرصاد : «حياة العرب كلها بؤس وجراح، أوف، يا لطيف متوجنس». - قال البشير ...«ومن بعد الكاس، اضرب الحايط أو اشرب لبحر»	ص 67	هذي هي الدنيا والإخوان هما هدوا ....ما عندك ما تعمل، والنضال هو هذا... النضال... آش اقضينا هاهو الملقّب «كندا» لا يبارح محيّلتك هذا الكيان الرّائع هو وحده يعطيك.		يا أنا ارجانا فلعالي ورجاي فلعالي عار انا أمّي بوجداني يا اداويني داويني.	

-اسكت أحسن لك أرضك كالها اللّي كالها، واللّي أعطاه الله أعطاه. -«كفس من هذه الحالة ما شفناهاش» -آش من عيشة هذي، عيشة الكلاب -المغرب مسكين هزّوا الماء، واحنا معاه	ص 72 ص 124	العربون - حبس ورا حبس، وكيّة من حات فيه ... وكل حبس وأنت بخير يا كندا... ربعين عام، لا زواج، لا دار، لا فلوس والنتيجة دقّة تابعة دقّة، وشكون يحد الباس... يحدّه الكاس.	ص 86	ياكي ماد داويتي بالعالى داوي محبوبي يارانا **يا وبرشيد يداوى على كازا جامعا لكواوي.	ص 108
-واسمح لي أسيدي وسيد أسيادي، ياك ما كاين باس، والله ماشفتك أسيدي	ص 124	وحين تشبع الكرش تقول للرّأس غنّي، [...] فتتجاوب أصوات الغناء مع الشطيح والرّديح، وينشط الناس [...] ويظلّون على هذه الحال إلى أن يأمر الله بالصباح، فينصرفون إلى مراقدهم كل واحد علي خاطره ... فتطلع السكرة والتعريبطة بالقاعدة. وعلى كل حال هذه هي حال أولاد حريز : الطاسة والقرطاسة حتّى بيان الحق.	ص 111	تخلطت ولابغات تصفى ولعب خزها فوق ماها ريّاس على غير مرتبه هما سباب خلاها للبحر نشكي بهمي ينشف يولّي تنبّه الريح والسحاب رشّات والغيم ظلام عليّه الأحباب كاع كاع كفات بقيت فريد العمد عليه.	ص ص 117 + 118

من خلال الجدول السابق ندرك أن المؤلّف وهو يشكّل روايته يسعى إلى استحداث آليات جديدة للاشتغال على اللّغة وفق أسس مغايرة تعيد النّظر في أدواتها ووظائفها داخل النّص الروائي، ومن ثمّ التجديد فيها وبها لتتحدّد خصوصيّة الرواية العربيّة متجاوزة النظرة التقليدية للّغة وإيحاءات الحظر والتحريم والتعصّب والتقوقع «فتصير موضوعا بارزا للتّشخيص الفنّي الذي هو أساس أي تنوّع كلامي وأسلوبي داخل الرواية، هذا التنوّع مقابل للاتّجاه الثابت والجاهز للّغة، تنوّع يحتضن لغة جديدة أو محتملة بما يناسب تحوّلات الرّاهن المتغيّرة والمتجدّدة باستمرار»(40) فالرواية باعتبارها شديدة الارتباط بـ "اللّهجات وبمختلف لغات الفئات الاجتماعيّة الموجودة في الواقع حتّى تلك التي لا يعترف بها على المستوى الرّسمي"(41) تنفتح على الواقع اليومي المعيشي، فتلتقط لغتها من أفواه الناس ساعية إلى الارتقاء باللّهجة العاميّة إلى مستوى اللّغة الفصيحة، ومن ثمّة تحرير الرواية من أحاديّة اللغة باعتبار أن الرواية حسب المفهوم الباختيني جنسا أدبيّا ديمقراطيا يقوم أساسا على تفكيك مركزيّة اللّغة الواحدة. فخرجت لغة الرواية عن إطارها المقدّس لتسخّر نفسها في خدمة وجهات نظر مختلف المتكلّمين الذين تختلف انتماءاتهم المتجاورة والمتصارعة والمحكومة

بسياقاتها الخاصّة، ومن ثمّة فإنّ "العامية (في نصّ الجنازة وغيرها من نصوص الرواية العربيّة المتعدّدة الأصوات) لا تحضر بوصفها قضيّة فكريّة تطرح إشكاليّة العاميّ، والفصيح في الرواية على غرار ما نقرأ في بعض الأعمال الروائيّة العربيّة وإنّما تحضر بوصفها فضاء لغويّا مرنا قابلا للتقاطع مع الآخر (الفصحى)، وإن كان لهذا الأخير قداسته التي قد تخترق"(42).

والروائي وهو يستدعي اللّهجة العاميّة من خلال الأغنيّة الشعبيّة، إنّما يسعى إلى أن تكون لغة الرواية صدى حقيقيا لعذابات الذات الفرديّة والجماعيّة ومسيرتها الدراميّة في صدامها مع قوى الاستبداد والقهر والتخلّف فإذا نحن أمام صوتين: صوت يسرد الأحداث في صياغة تقريريّة، إنه صوت كائن سردي un être narratif وبجواره صوت ذات غنائيّة sujet lyrique يعيد صياغة النص السردي في دراميّة أحداثه ومأسويّة دلالاته غناء شعبيّا، ممّا يكسبه المزيد من الايحاء ويعمّق دلالاته.

نتبيّن من خلال دراستنا للغة الخطاب الروائي داخل رواية الجنازة لأحمد المديني أنها لغة قائمة على التعدّد إذ تخترق لغة السرد الروائي الأقرب إلى اللغة التقريرية لغات عديدة تكون في كثير من الأحيان أبعد ما تكون عن التقرير، كما نلاحظ أنها هتكت قداسة الفصحى فداخلتها اللهجات العامية، وفي هذا الإطار يقول حافظ صبري «كانت لغة القص أقرب إلى السرد التقريري المرتبط بسيطرة الكاتب المركزية على عالم النّص. وكان الايقاع اللغوي سلسا وتقليديا مهما كان احتدام المشاعر أو تفجر المواقف الروائية. وكان الخلاف حول المستويات اللغوية، إذا ما طرح، يأخذ شكل المناظرة بين استخدام الفصحى أو اللجوء إلى العامية، ثم تخلت اللغة عن تقريريتها. واختفى السرد ليحل محله القصّ بكل إستراتيجياته الحديثة، واستعار هذا القص الحديث مفردات الخطابات الأخرى من الخطاب التاريخي التراثي، وحتّى الخطاب الصوفي. وتعددت اللغات والإيقاعات داخل النص الواحد مع تعدّد الرؤى وتنوع الأصوات. ولم يعد الخلاف بين العامية والفصحى مطروحا لأنهما وجدا أكثر من صيغة للتعايش والتفاعل داخل النّص الروائي بالصورة التي تغيّرت معها كلية جماليات الأسلوب وأصبح من الممكن التعبير جماليا عن القبح»(43).

إن هذا الهوس الذي يبديه أحمد المديني بلغة الكتابة، غايته الاقتراب بالنّص الروائي من عالم الأدب الحقيقي المستقل بقوانينه الخاصة عن العالم الواقعي، كما يرمي إلى تخييب أفق انتظار القارئ التقليدي من أجل خلق قارئ يستطيع أن يغير أساليب قراءته حسب طبيعة كل رواية، فيصبح لكل رواية قارئها. يقول حافظ صبري "إن قواعد الإحالة الاستعارية هي التي اقتربت بالنّص الروائي من عالم الأدب الحقيقي، وهو عالم له قوانينه الخاصة النابعة من إستقلاله النسبي عن العالم الواقعي. وهذا أمر بالغ الأهمية لأننا إذا أدركنا أن الأدب الجديد يقيم علاقته بالواقع على أساس معرفي مغاير لذلك الذي أقام الأدب التقليدي عليه علاقته به، فإن ذلك يتطلب منا قراءة هذه الأعمال الأدبية الجديدة، سواء منها الأعمال الروائية أو القصصية أو حتى الشعرية، بطريقة مغايرة كلية لطريقة التلقي التقليدية الكسولة التي كانت تفترض نوعا من المضاهاة والتوحد بين الخبرتين الأدبية والواقعية. فمن دون إدراك هذا الفارق الرئيسي (...) تحتجب عنا أعمق مستويات المعنى وأثرى طبقاته لأن عملية إنتاج المعنى في النّص الجديد تعتمد على حياة الجدل بين مكونات النّص ومكونات الواقع الحضاري (الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) الذي يدخل في علاقة حوارية خصيبة معه"(44).

ومن كل هذا نخلص إلى أن اللغة تبقى مؤشرا حقيقيا على مدى جودة الرواية ومصداقيتها الفنية، وأصبح الروائيون يستندون إلى اللغة وطريقة تشكلها لكسب الحداثة والسبق الفني.

الهوامش والإحالات

1) أحمد المديني، الجنازة، الدار البيضاء، دار قرطبة، 1987.
2) من الدّارسين الذين ذهبوا هذا المذهب نذكر الناقدين السوريين بوعلي ياسين ونبيل سليمان في كتاب "الأدب والإيديولوجيا في سورية (1967 – 1973)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، ط2، 1985.
3) ميخائيل باختين : "الخطاب الروائي"، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987، ص 38.
4) وائل بركات : نظرية النّقد الروائي عند باختين" مجلّة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية م 14 عدد 3، 1998، 72.
5) ميخائيل باختين "الخطاب الروائي" م س، ص 44.
6) فيصل درّاج : "نظرية الرواية والرواية العربية" المركز الثقافي العربي، 2002، ص 87.
7) ميخائيل باختين، «الخطاب الروائي»، م س، ص 16.
8) ميخائيل باختين : "شعريّة دوستوفسكي" ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، 1986، ص 265.
9) من مقدّمة محمد برّادة لكتاب "الخطاب الروائي" : م س، ص 18.
10) أحمد المديني : الجنازة، م س، ص 67.
11) الجنازة، ص 67.
12) م س، ص 67.
13) ميخائيل باختين "الخطاب الروائي" م س، ص 58.
14) محمد سالم محمد الأمين طلبة : مستويات اللّغة في السّرد العربي المعاصر، ص ص 64، 65.
15) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي" م س، ص 67.
16) محمّد أمنصور : "واقعة الكتابة" أو استراتيجيّة (الرواية –الرؤيا) في رواية الجنازة، موقع إلكتروني منتديات star times
17) أحمد المديني: "الجنازة"، م س، ص 14.
18) الجنازة، ص 16.
19) م س، ص 18
20) م س، ص 22.
21) م س، ص ص 18–19.
22) محمد أمنصور : واقعة الرواية أو استراتيجيّة الرواية – الرؤيا في رواية الجنازة لأحمد المديني، م س.
23) أحمد المديني "الجنازة" م س، ص ص 11 – 12.
24) م س، ص 16.
25) محمد سالم محمّد الأمين الطلبة "مستويات اللّغة في السرد العربي المعاصر " م س، ص 63.
26) عبد الحكيم محمّد صالح باقيس "نرجسيّة الكتابة الميتا قصيّة: "تجربة الميتا قص في رواية عقيلات لنادية الكوكباني صحيفة 26 سبتمبر عدد 1555- اليمن 18 جويلية 2011، ص 06.
27) محمّد الباردي "سحر الحكاية : المروي والرّاوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري" مركز الرواية العربية قابس، 2005، ص 163.

28) محمّد أمنصور : "واقعة الكتابة أو استراتيجيّة (الرواية – الرؤيا) في رواية الجنازة لأحمد المديني، م س.
29) أحمد المديني "الجنازة" م س، ص 17.
30) محمد أمنصور : واقعة الكتابة أواستراتيجيّة (الرواية – الرؤيا) في رواية الجنازة لأحمد المديني، م س.
31) أحمد المديني: "الجنازة"، م س، ص 106.
32) أحمد المديني : "الجنازة"، ص 36.
33) م س، ص 106.
34) محمد الباردي : "الحداثة وما بعدها في الرواية العربيّة"، تونس 2010، ص 63.
35) أحمد المديني : "الجنازة"، ص 98.
36) محمد الخبو: "قراءات في القصص " م س، ص 109.
37) محمّد الباردي : "الحداثة وما بعدها في الرواية العربيّة"، م س، ص 63.
38) محمّد الباردي : "الحداثة وما بعدها في الرواية العربيّة"، م س، ص 70.
39) ميخائيل باختين : "الخطاب الروائي"، م س، ص 18.
40) عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرواية، المجلس الوطني للثقافة، عالم المعرفة ع 200 الكويت 198، ص 44.
41) حميد لحميداني، النقد الروائي والايديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، آب، 1990، ص 79.
42) هنيّة جوادي : التعدّد اللّغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، ع 6.
43) صبري حافظ : متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية، سلسلة عالم المعرفة، عدد 359، يناير 2009، ص ص 192 / 193.
44) صبري حافظ : متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية، م س، ص 193.

« برج الرّومـي : أبواب الموت» لسمير ساسي :
من عذابـات القبـر إلى آفـاق النّشـور

منية قارة بيبان/باحثة، تونس

■ تُعلن رواية برج الرومي في طبعتها الأولى (1) وفي عتباتها الأولى (الصفحة الخارجية) هويتها الأجناسية ومضمونها. فهي حسب قول الناشر أوّل رواية عن تعذيب المساجين الإسلاميين والسياسيين في السجون التونسية. لكن صفحتها الأخيرة أو غلافها الخارجي ينزّلها في دائرة أجناسية مغايرة هي السيرة الذاتية، مثبتا التماهي بين كاتب الرواية سمير ساسي والشخصية الرئيسية في الرواية، محيلا على البعد التسجيلي الواقعي فيها. يقول

الناشر في آخر العتبات : «وقد سجن سمير ساسي لمدة عشر سنوات بتهمة الانتماء إلى جمعية غير مرخص لها. . . حيث كان ناطقا رسميا باسم الفصيل الطلابي التابع لحركة النهضة. في هذه الرواية سجّل كل ما تعرض له ورفاقه وإخوته في تلك المرحلة». بين الرواية والسيرة الذاتية و السيرة السجنيّة تتنزل إذن برج الرومي لتفتح أفقا جديدا للكتابة ينهل من روافد عدة ويعيد صياغتها فينحت منها ملامح تفرّدها.

بناء الرّواية:

يشي البناء الخارجي بحضور منظومة سردية تلتقي في معمارها بالفن الروائي. تستمد فصول الرواية من المكان عناوينها، تنفتح بها الرواية أو تنغلق فهي إما مدارج أو أبواب أو أنفاق (مدرج إلى آخر الموت - باب القبر الأول - باب القبر السابع - نفق . . .)كما يتعين الزمان علامة أخرى تسم بعض العتبات (آخر الموت - النشور).

تبدأ الحكاية في الفصل الأول - مدرج إلى آخر الموت مع خروج الشخصية (فخر الدين) من السجن بعد عقد من الزمن قضاه بين جدرانه، لكن الحبل السري الذي يصله بالسجن لم ينقطع بعد، فقد كان مدعوا إلى إثبات حضوره يوميا بمخفر الشرطة. وهو المكان الذي سيحفّز الذاكرة على استرجاع آلامها.

تبدأ حكاية فخر الدين مع غرفة التفتيش حيث يستنطقه أبو المغاليق

بعصاه قبل لسانه، ويمضي أياما في الزنزانة وهو على شفا السقوط. . . ثم تحصل الرؤيا. . . إذ يلتقي في المنام رجلا في الأربعين يأخذ بيده ويطوف به على أبواب عديدة، كان فخر الدين قد عزم على ولوجها ليكشف سرها. فتنفتح له أبواب القبر تباعا، هي فصول الرواية رسمت فيها الكتابة عوالم البشاعة التي عاشتها الشخصية في السجن وخارجه، فيها تسترجع الذاكرة أوجاع الماضي ونزيف الذات المسحوقة ترسم" ملامح الكائن المعتقل المجرد من كل أدوات المقاومة إلا من عزلته وصموده الأسطوري تقريبا»(2).

وتتوّج الحكاية في فصل النشور بخروج فخر الدين من السجن وسيره في المدينة وهو يستحضر الحلم الذي عاشه «كان في حلمه يجادل الرجل الذي سار به على الأبواب» ليلتقي أخيرا بوجه آخر، شاب يبادله التحية ويعلن له حبه في الله، قبل أن يدوي صوت آخر يدعو إلى اليقظة والتهيئ للحساب: «استيقظوا. . . حان وقت الحساب».

بين لقاءين ولحظتين فارقتين موتا ونشورا، تتالى الوقائع مشتتة على غير منهج سوى ما يستدعيه تداعي الذاكرة، تعيد بناء اللحظة والحدث أو تحيل عليه. انتهت الرحلة بين أقبية الموت نشورا ودعوة للحساب، فتلبّست دلالاتها بتجربة جديدة في السجن أو بعالم آخر ينشده فخر الدين ليملأ الدنيا نورا ومحبة بعد أن عرف ظلمة القبور والأقبية والأنفاق.

الأبواب السبعة في برج الرومي- وهو اسم سجن له مرجعيته الحقيقة، يقع بجهة بنزرت بالبلاد التونسية والفضاء الرئيسي المولد للحكي والمحتضن للوقائع: هي فصول تترابط ولا تنمو عبر تسلسل الوقائع، بل تتعاضد بمختلف الخطابات التي تبنيها والعوالم التي ترسمها لتشكل عالما فريدا يلتقط ذبذبات الذات المتمزقة وأوجاعها.عزلتها وغربتها وتوقها إلى الآخر، ضياعها في متاهات الزمن وبحثها عن يقين مستحيل.

في أشكال القمع وآلياته :

السّجن الصغير/القبر وانتهاكاته:

يتبدّى المكان في الرواية منقسما إلى عالمين : عالم السجن والسجناء والسجانين وقد حوّلته الكتابة قبرا أو سجنا صغيرا، وعالم المدينة تحضر فيه البيوت والشوارع امتدادا لفضاء السجون ولا يختلف عنها إلا في أشكال المعاناة وأساليب القهر التي تسلط على المقيمين فيه.

في السجن الصغير يفقد الزمن معناه وتصبح الأيام سواء «فاليوم وغد وأمس الكل سواسية في غرفة الحبس» (ص98). أما المكان فواحد مهما تغير الفضاء الذي يحتويه. فهو إما زنزانة أو قعر مظلمة أو قنّ ينتهك فيه الجسد وتمارس على الذات مختلف ألوان البطش والإذلال، تضطلع بها فواعل عديدة لا يجمعها غير هدف واحد، أن لا يخرج السجين كما دخل أبدا. أما الأسماء فعابرة متكررة تنتمي إلى سجل واحد وتتوالد منه، هي الجلاد والمحقق والعسس وكبير العسس وأبو العيون والشرطة ورئيس الشرطة والحرس وأبو المغاليق. . .

لم تكن استعادة أشكال التعذيب في الرواية إلا صورة من تواصل فعل الانتهاك عبر ذاكرة مثقوبة لم تستطع رغم السنين ورغم التخريب المتعمد أن تسقط صور المهانة التي عاشها الجسد فوشمته.

انتهاك الجسد :

تتنوّع الانتهاكات على المتهم، تمارس في كل مراحل التحقيق وبعد صدور الحكم وتتغير أساليبها بتغير الجلاد والمكان. كل يمارس هواية التعذيب بحماس لا يدعمه ولا يقوّيه غير عزم السجين على عدم السقوط. فيتحوّل الكائن في السجن إلى أقل من الجماد: «وقد يتفتت لحمك وينخر عظمك ويسقط شعرك والجلاد يلعب بالمثقب الآلي وهو يتلذذ بقارورة من زجاج كسّر أعلاها تخترق دبرك وأنت تشد إليها كخيمة إلى وتد في يوم عاصف» (ص21).

لم يكن السجن وقبله غرفة التحقيق سوى الفضاء الذي تتفتق فيه قريحة الجلاد والعسس إبداعا وتفننا وحرية في اختيار ما به تمحق إنسانية الإنسان وتهدر كرامته وتتبخر رجولته، تجويعا حينا ومنعا من الحركة أخرى ومن ممارسة حق الجسم الطبيعي :" فإن رابه منك شيء قذف بك إلى قنّ الدجاج عاريا كما ولدتك أمك تشد فيه إلى سلسلة ألصقت إلى حائط القنّ فتبقى ما شاء لك العسس أن تبقى منبطحا على ظهرك تتبول و تتغوّط في مكانك " (ص39).

هي صور تستعيدها ذاكرة الكهل بعد السنين وتنقلها، مشاهد مثقلة بالألم والمرارة رغم الصياغة الساخرة و المريرة .تستعيدها وقد نزعت عنها سرّيتها "علّها تتحرر من ضغط التوتر وأسر ماض ظل يلازمها حتى وهي خارج الأسوار". لقد كان انتهاك الجسد شكلا من أشكال الإذلال التي طالت النفس والفكر والذاكرة، ولم يكن الجسد إلا جسرا تعبر منه آلة القمع فتصيب الروح.

قهر النفس والروح :

يتشكّل باب القبر الأول من الرواية لوحات تختزل حياة السجين وترسم عزلته وعذاباته ليلا نهارا وقد واجه ضيق المكان وغربته بالصمت حينا والشعر حينا والصلاة والدعاء أخرى. . .

يرد الفصل الأول (الباب الأول) خطابا أشبه بالوثيقة أو التقرير اليومي فيجلو قدرة السجين على تعبئة الذات تجنبا لانهيار قادم أو وشيك .تعبئة يجلوها ظاهرا تواصل الحركة الحسية، تجولا في الغرفة وتحديقا بالنظر . لكنها تستمد قوتها وطاقتها من مقوّمات الذات وصمود الروح المقاومة للفناء شعرا وصلاة ودعاء تأملا صامتا وأملا في البقاء.

نفس السجين هي جماع طاقته ومولّد صموده، تبنيها إرادته وأحلامه وآماله وعواطفه

وأوهامه، فهل ستستلم الروح من خدوش آلة التعذيب وندوبها وقد أزمعت بلوغ الأعماق ؟ تتجوّل آلة التعذيب في ثنايا الجسد والنفس تخلق حالة من الرهبة والقلق أثناء التحقيق، تدعو الإرادة إلى الاستكانة والاستسلام .» تذكرت يومها كيف طلبت مني عصا الجلاد بعد أيام من المداعبة أن أدع إرادتي لدى حافظ الأثاث في القسم حتى لا تتلوث بأوساخ الزنزانة « (ص 70) .وآلة التعذيب تدعو النفس إلى التنازل حتى عن لحظات الحلم والأمل والوهم، تحرمها حقها في الحب والعشق ولو كانت المسافات الفاصلة بين العاشقين أبعد من مسافات أسوار السجون المنغلقة الصامدة « فلا تأمن إذا أحببت أو أحببت أو أحبتك امرأة مكر الجلاد .قد تحلمان كثيرا ويزعج الجلاد أحلامكما على حين غفلة من العاشقين ويرمي بك في غياهب السجن ويمنع عنك رسائلها . . .» (ص 80).

ويتجاوز المنع جدران السجن إلى خارجه ليصبح أمر الحب خاضعا لأهواء السجان ورضاه ومن يضاهيه تسلطا و كل من يتماهى معه في المدينة. . .» فلما غادرت السجن أمرت ألا أكلم أحدا وأن أحضر المخفر كل يوم . . .وأمرت ألا أحب حتى يعلم ثم يرضى فإن لم يكن زجّ بي وبمن أحببت في السجن » (ص 102).

ولعل الحب يصبح من أخطر الممنوعات في السجن إذ تتجسد فيه إنسانية الكائن وتتحدد منزلته البشرية التي يسمو بها على أوجاعه ومعاناته وقهره .لذا يعتبر مشهد الأم وهي تزور ابنها في السجن بعد سنوات من الفراق، و متابعة العسس لكل حرف وكل إشارة بينها وابنها وهي تسعى لالتقاط ما يقول، والابن عاجز عن تبليغ ما يريد، والحارس بينهما يريد قطع الكلام مستعجلا انتهاءه، تعتبر اللوحة أبلغ مثال على قسوة آلة التعذيب وهي تخترق نفس السجين قبل جسده وتئد حلمه ووهمه.

قمع الفكر :

يبدأ قمع الفكر بمحاصرة كل اختلاف وتحييده. فالفكر النيّر يمكن للمدينة أن تتحد ضدّ السلطان وضدّ الطغيان. والسلطة تدرك جيدا هذا الخطر .يقول الراوي

"أردنا أن نعلّم الناس كيف يختلفون وإذا اختلفوا لا يتباغضون لأن المدينة تسع الجميع .لكنني أغضبت الوالي في رأي لم نتفق عليه فزج بي في السجن " (ص 101). فحين يصبح هدف النظام سحق الجماهير عبر إخراجها من السياسة ،وحين يفتقد الأعداء بعد أن توفر حياد الناس المطلق والشامل ،يصبح العدوّ الوحيد هو الرأس الذي يفكر أو اللسان الذي يتحرك (3).

يتلوّن القمع حسب نوع الجريمة التي يمارسها الفكر، ففي نظام يعدّ الاحتماء بالمعتقد والايمان وممارسة الشعائر الدينية ضربا من التمرد على السنن والتحرر الفكري، يصبح العقاب والمنع الإجراء الأنسب لتحييد الفكر. «وأهل المدينة يتناقلون كيف أن شابا هزأ برؤية أبي العيون .فلم تمض ليلة واحدة حتى جاءه واشيا بأبيه وعمه خاتما قوله :إنهما يصليان صلاة غريبة بعد منتصف الليل .فكان عاقبتهما أنهما في السجن لابثين فيه سنوات عديدة» (ص 110).

يطال القمع الممارسة العقائدية كما يطال حرية الإبداع، والإبداع دليل حياة، وحياة الفكر أخطر من حياة الجسد .لذا بدا من الضروري في منظومة استبدادية قاهرة أن يحارب الإبداع وتخرّب الذاكرة :

لا تقل شعرا ولا تنظم كلاما

قولك الشعر يضحيك مدانا

أمسى قول الشعر في بلدي حراما .(ص 49)

وليس أفضل لتخريب الذاكرة وضمان الطاعة من السجن بعد أن انتشر النسيان في المدينة "والنسيان مصيبة الناس جميعا في مدينتنا فلولاه ما أجرم الوالي فيها. ومن كان ضعيف الذاكرة سهل قياده وهان على عدوّه " (ص 130). وقد أدرك السجان ذلك فعالج الذاكرة بالحفر والثقب ضمانا للطاعة وتحقيقا للتساوي في الجهل، فلا يفضل السجين سجانه ولا يهدد العالم والمفكر سلطة الوالي وكرسيه.

يقول فخر الدين: « تنبش في ذاكرتك عن أشياء تحفظها من ماضيك فتلقاها هاربة متلاشية كأنما تغشاها السجن مثلك . . .لعل الذاكرة وحدها في هذا السجن من يدرك ما أنت فيه فتحفظ سرّك على تعب تسبّبه لك. . .لكنها الآن مرهقة يأتيها التعب من كل مكان». (ص 73)

الذاكرة هي ماضي السجين وهي هويته، بها يواجه الحاضر والآتي، بها يكون هو لا غيره، فلا يضحى مجرّد رقم ضمن أرقام يحددها وضع لم يختره. هي الفكر الذي يتحرك لينتج كلمة حرّة وإبداعا وعلما أو مجرد رأي مخالف .هي جزء مما يضيق به صدر الوالي والخطر الذي يتهدد السلطة بفضحها وتعريتها.

السّجن الكبير / انتهاكات المدينة :

لئن كان السجن الصغير " صناعة سلطويّة متألهة تعيد خلق السجين من جديد كي لا يخرج كما جاء أبدا " (4) فإن السجن الكبير أو المدينة في رواية سمير ساسي لن تكون بمنأى عن هذه الصناعة السلطوية، فهي تعمد إلى نحت ملامح سجينها كي يبقى أبدا طوع أمرها بتهميشه أو استرقاقه . بل إنها ستجعل السبيل إلى القبر أيسر، ستكون المدينة مفتوحة دائما على أبواب الموت . . .

ورواية" برج الرومي أبواب الموت" لا تختلف عن بقية الروايات السجنية أو السير السجنية في تمييزها بين عالمين مفارقين :عالم المسجونين والضحايا ترسمه معاناتهم وعذاباتهم، وعالم السجانين يستمد من السلطة شرعية القمع القاهرة .تمتد أيادي السلطة إلى الفضاءين السجن / خارج السجن تشكلهما حسب ما تقتضيه مقوّمات بقائها ونفوذها.

تتحدّد الفضاءات في السجن الكبير /المدينة في بعض الأقانيم، تتحدد في المدرسة والمسجد ودار القضاء والجامعة والشارع .وتلتقي الأصوات المتعددة لترسم مشهدا للمدينة بأهم مكوناتها فتكتنز الحياة فيها بمعاني المعاناة والإذلال.

تتبدّى المدرسة فضاء يكرّس منطق السلطة وقيمها،

ونموذجا لمنظومة الطاعة التي تودّ فرضها وترسيخها في عقول الناشئة. المدرسة هي الفضاء الأول الذي يتعلم فيه الإنسان الخنوع والاستكانة لمؤسسة السلطة. يقول الفتى عمر في الرواية: «يحدثنا المعلم في المدرسة حديثا لا أفقه كثيره، وقليله لغو. يرسم لنا صورة بقرة أو حمار أو شرطي يراقب بطاقة هويات المارين. كل صباح يقرأ في السبورة: الطفل المهذب هو الذي يخفض صوته ويمشي الهوينا ويحيّي الشرطي إذا لقيه ويفسح له الطريق» (ص57).

رفض الاختلاف والتربية على الخضوع للرأي الواحد ليسا خيار المعلم أو الوالي الأحمق فقط أو ميزة السجان وهو آلة تنفيذ الأوامر، بل هي أيضا سمة بعض أهل العلم في الجامعة يشتركون فيها مع الوالي، كما يتسم بها المثقفون في المدينة. يختلف الطالب مع أستاذه في تأويل بعض النصوص يوم الامتحان، فلا يمهله حتى يوضّح رأيه وينهي الحوار برسم علامة يسقطه بها من الامتحان.

ويعاضد صوت الخطيب في المسجد المعلم في المدرسة حيث تصبح الدعوة إلى الطاعة والتفني في الولاء لصاحب النفوذ جزءا من طقوس العبادة «إن طاعة الوالي من طاعة الله. فمن أراد أن تقبل صلاته ويزداد له الأجر فلا يشرك في طاعة الوالي أحدا... بل إن الخضوع والخنوع يولدان نعما لا تحصى ولا تعد، فقد جعل (الوالي) للمساجد حراسا يمنعون عنها الكلاب وأجرى فيها الماء الزلال، وأفتى لكم بجواز صلاة الفجر في بيوتكم حتى لا يتعب الشيخ ولا يستيقظ الصبي» (ص 60).

وفي دار القضاء تتحوّل المحاكمات مسرحية هزلية، وتغدو العدالة كلمة جوفاء بلهاء تعمية عن التجاوزات والأخطاء، القاضي يسأل عن الجريمة ويجيب بنفسه فيحاسب السجين المرة والمرتين على نفس الفعل الذي نسب إليه، و القاضي لا يعصي أمر الوالي: «وقد كانت أول فتنتنا في القضاء» (ص157).

المدرسة والجامعة والمسجد ودار القضاء مؤسسات كان يمكن أن يمارس فيها المثقف سلطته المضادة، ويحقق فاعلية ما أو ينتج معرفة مغايرة. لكن المثقف لا يمارس سوى ما يسميه إلياس خوري بسلطة الحجب: حجب الواقع وتقديم صورة مشوهة مأخوذة من مرايا ماضي المستقبل (5).

تصبح الثقافة حاجبا على أبواب السلطة تردد مقولاتها وشعاراتها وتعكس تناقضاتها. لذا يحمّل الراوي المثقف مسؤولية المآل الذي صارت إليه المدينة:

«تشتد غربتي، أتألم، أجد، أحقد، ألعن المثقفين في بلدي إذ لم يخرجوا عن دائرة أنفسهم بل ارتدوا على أعقابهم. استهوتهم فاكهة السلطان قبل أن تخيفهم عصاه فضلّوا وأضلّوا. والمدينة ضحيّة لما يفعلون». (ص121).

يحضر في الرواية فضاء القرية أيضا، لكنه يتساوى والمدينة ضيقا، فلا تحيل القرية إلا على مشاعر الغربة والذل والعجز. فأهلها قد امتدت إليهم سحابة الخوف من أن يطالهم عقاب السجين. هم يحبونه ويأسفون لحاله لكنهم يجتنبون الحديث إليه وأهله. أما المدينة فرغم اتساعها الظاهري وتعدد الدروب « لا ترى فيها غير العسس الجاثم فيها يبحث في زواياها ودروبها عن مشتبه فيه مثلك... أخرج صباحا فأرى الجميع مكبا على وجهه عميا بكما صمّا» (ص56). لقد تحولت المدينة مقبرة كبيرة انقسم الناس فيها صنفين: «ناس يفرون إلى المقابر يدخلونها سراعا كأنهم يعودون إلى الأجداث خوفا ورهبا فيدوسون ويداسون. لا مكان لهم في المدينة وناس تجيء المقابر إليهم تملأ بيوتهم موتا، تذهب احترامهم، تهين كرامتهم، تحاول أن تميت أنفسهم، فإن أبوا أماتت أجسادهم سجنا وتعذيبا» (ص88).

إنّ موت الإنسان داخل السجن، خارج السجن، هو موت لقدرته على المواجهة والرفض. هو موت الإرادة، تلك التي تخضعها السلطة لشتى فنون الإرهاب حتى تلين أو تنكسر. كذلك الغربة تغدو شكلا من

أشكال التعذيب والإرهاب تواجهها الذات في المدينة، تتعايش معها حينا وتقاومها بضراوة أخرى، ولا عزاء إلا في حبّ المدينة رغم جفائها « أحببت المدينة لكنها أغربتني وأحببت ناسها لكن الوالي أوقع في قلوبهم الخوف فهجروني وإني وإياهم لفي نبإ عظيم. حبّي يصارع خوفهم... وعزائي أن لا خوف يغلب حبّا» (ص143).

تتجاوز المدينة في رواية «برج الرومي أبواب الموت «مرجعيتها الضيقة، لتتحول رمزا للوطن، تغدو معه قصة الراوي أو فخر الدين قصة عشق جارف يهزم كل هوى آخر». قال: «أحدثك عن المرأة. هل أحببت امرأة؟ قلت: غلب حبّ المدينة على قلبي وظننت أن لا أحد يشاركها قلبي» (ص 143). فلأجل المدينة/الوطن كان السجن والغربة، والسجن تجربة مفيدة مهما قست.

ينفتح فضاء الرواية من المدينة السجن إلى المدينة/الوطن، يستنطق الراوي الواقع التاريخي ويقرأ راهنه في سياق حضاري محدّد. و المشروع الحضاري الذي يقوّمه الراوي هو مشروع فاشل لأنه لم ينبع من وعي حقيقي بخصائص اللحظة التاريخية وشروطها، بل كان مشروعا مسقطا حدّدته إرادة سياسية فردية ولم تهيئ له مقوّمات النجاح. «كذلك كان شأن الوالي مع المدينة رأى مدنا أخرى تسبقنا زمنا طويلا فطفق يستعجل أهل مدينتنا ليلحقوا بهم فعجلوا، لا يدركون كيف اللحاق ومتى ولماذا يلحقون بهم وشأنهم مختلف والناس غير الناس... فلم يدركوا من سبقهم ولا أفلحوا في الرجوع إلى زمنهم وأقبل بعضهم على بعض يتلاومون». (ص144).

تتجاوز الرواية السيرذاتية حديث الذات إلى ذاتها لتصور الأنا كائنا اجتماعيا وتنزّل تجربتها في سياقها الحضاري والإنساني. تتجاوز استحضار التجربة الفردية من الذاكرة لاستدعاء المشروع الحضاري فتعمد إلى تقويمه وتأويله.

ويتعدى فعل الكتابة في الرواية حديث الذات إلى الذات، ليتنزل في إطار المعرفة بالعالم، إطار التجربة الاجتماعية و الإنسانية. إن معالجة القضايا الايديولوجية جزء لا يتجزأ من مشروع التعرف إلى الذات والتعريف بها، وهو هدف من أهداف الكتابة السير ذاتية أيضا. فترميم الهوية المتداعية يقتضي تأصيلها في كيانها الجمعي. لذا يتميز الباب السابع من أبواب الموت بتمثيله ذروة الوعي في محاولة ترميم الذات. يرسم فيه الخطاب الذات الفردية وأوجاعها ولحظات معاناتها ويجلّي ملامح هوية الذات الجماعية في محاولة لتحليل أخطائها واستشراف آتيها. «قد مرّ زمن وفعلنا في التاريخ معطل، ولا يهمل قيمة الزمن إلا من جهل معنى الفعل في الحضارة». (ص135).

إنّ معاينة الخطإ والتغاضي عنه أو محاولة تبريره هو أيضا من العاهات المستشرية في واقع الراوي. لذا لا يغفل عن تحميل أصحابه مسؤولية المأزق الاجتماعي والحضاري الذي انحدرت إليه. الخطأ لا يتحمله الوالي وقد ضاق بكل من خالفه الرأي، ولا العسس وهو مجرد أداة طيعة في يد الوالي، ولا الجامعة وقد غذت الأحلام وشرعت للأوهام ولم تهيئ للواقع أبناءها. الخطأ تتحمله المجموعة كاملة كما يتحمله كل فرد آمن بالهزيمة قبل خوض المعركة (ص137). وهو ما يقتضي أن «يحتضن ورد المدينة شوكها» وأن لا تنحسر الذات وتنغلق على سجن غربتها وتتقوقع فيها بل أن تنفتح على الآخر. هل تكون الدعوة إلى محبة الآخر في نهاية الرواية وعنونةُ الفصل الأخير بالنشور إيحاء بحتمية بعث جديد وميلاد عالم مغاير؟ دعوة يدعمها إيمان راسخ بضرورة «أن نغير ما بأنفسنا حتى نستبق الزمن ونعمل لما بعد السجن» (ص137).

ليس من شأن الرواية حتى لو كانت رواية سيرذاتية أن تقدم الحلول للمأزق الحضاري أو السياسي الاجتماعي لكنها قد تقدم قراءة له ورؤية تأويلية، وتلتقي في بعض مستوياتها مع السيرة الذاتية. فرواية قصص التعذيب هي أداة علاجية تعين على استرجاع التوازن النفسي، إن السجناء إذ يروون دقائق تجاربهم المريرة يطمحون

إلى تفكيك هذه التجارب وإلى بعث حياة جديدة كريمة فكأنهم يسدّون ضعف الجسد بقوة الكلمة (6).

لكن السيرة الذاتية ترنو أيضا إلى محاكمة الآخر وهو ما يمكن تبيّنه في رواية سمير ساسي، وقد تتداخل دوافع الكتابة ومبرراتها. ما يجمعها هو سعي الذات إلى ترميم كيانها الفردي وهويتها المتداعية وتأصيلها في الكيان الجمعي «إذ لا معنى للكيان الفردي أصلا خارج علاقات التفاعل الممكنة والكائنة بينه وبين العالم الخارجي الذي فيه ينشد تحقيق كيانه ومنه يستمد العديد من مقوماته وسماته الفردية»(7).

في دلالة الشّكل :

أجناسية الكتابة بين الرّواية والسّيرة الذاتية:

ليست السيرة الذاتية رغم كثرة الدراسات حولها والحدود التي وضعت لها ورغم تغير أشكالها واستعصائها على الحصر بجنس قادر على أن ينفصل عن غيره من الأجناس السردية إذ تستعير من الرواية واليوميات والمذكرات الكثير من أساليبها وأدواتها (8).

لذا يصعب الحديث عن جنس مخصوص. ومع ذلك يمكن الإقرار «بشيء من التصور المرن الاستقرائي الذي يراعي النصوص ويحترم حرمتها أن التسليم بمشروعية هذا الجنس قد يحتاج لتوفر مبدأين أساسيين هما التطابق بين أعوان السرد الثلاثة المؤلف والسارد والشخصية، والميثاق السير ذاتي حتى وإن كانا ضمنيين» (9).

والميثاق القرائي أو السير ذاتي في برج الرومي يثير في المتلقي بعض الحيرة والشك إذ يمكن إخضاعه لقراءتين : فبمجرد أن يتوهم القارئ أنه في حضرة التخييل سيتابع قصة فخر الدين بعد خروجه من السجن، أو ربما يعود به الراوي إلى السجن استرجاعا لأوجاع عاشتها الشخصية، ينكسر الوهم ويتحلل بضروب من تهجين السرد وميثاق قرائي يبعده عن وهم الرواية إلى عقد السيرة الذاتية فتنشأ الحيرة واللبس.

يتضمن الفصل الأول «مدرج إلى آخر الموت» رسالة في ثلاث صفحات ظاهرها خطاب موجّه من فخر الدين وهو في السجن إلى أخيه الصغير، وباطنها خطاب يحدد له - لقارئ ضمني - مسالك القراءة ومفاتيح التأويل. يستحضر خير الدين رسالة كتبها إلى أخيه وهو في السجن وحولتها الكتابة ميثاقا قرائيا للرواية هي رسالة تنفتح مضامينها على محطتين : أولاهما مفهوم الكتابة ووظائفها وثانيتهما تجربة التيه وعلاقتها براهن الكتابة ومستقبلها.

في وظائف الكتابة ومفهومها :

تعتبر هذه الرسالة ميثاقا سير- ذاتيا، والميثاق القرائي عادة نص مصاحب للحكاية ومفتاح لتأويلها وقرينة أجناسية صريحة على مرجعيتها (10). لكنه لئن ورد في برج الرومي في لبوس خطاب ترسّلي تتوجه به شخصية حكائية إلى أخرى تخييلية فإن ذلك لا يعدو أن يكون بعض ما يخاتل به كاتب النص قارئه. يدعم ذلك موقع هذا الميثاق من الأثر وقد تبوّأ الصدارة في الحكي. وتجاوزت الرسالة أفق المخاطب الفرد (الأخ) الذي حدده مقام التواصل في الحكي إلى مخاطب آخر غير محدد بل متعدّد هو «الآخر واحدا بعينه متعددا في الزمان والمكان» (ص10).

المخاطب الحقيقي في هذه الرسالة / الميثاق السير ذاتي هو القارئ يدعى عبر الخطاب التعليمي إلى التبصر والاعتبار وتجاوز الظاهر إلى الباطن وهو يتابع رحلة الراوي: «وانظر فيها نظرة عاقل لم تلهه لذة العسل عن إدراك خطر الحية». بل إن الكتابة تتحول في هذه الرسالة ضربا من التجربة الصوفية تتجاوز فيها السيرة الذاتية البحث في كنه الذات الفردية، لتتنزل معرفة الذات في بحث أشمل هو معرفة العالم والكون، تستوعبه الذات فتكون اختزالا لعالمين ذاتي داخلي وكوني خارجي. فالكتابة هي «امتداد كوامن النفس امتدادا أفقيا يستوعب الماحوْل ليرتقي الكل في رحلة الكدح المتواصل نحو الله».

يحدّد هذا الميثاق بعض وظائف السيرة الذاتية ومنها الوظيفة التقويمية، إذ تتسع لرؤية تأويلية للعالمين الذاتي والموضوعي .يقول فخر الدين «ولأجهدنّ نفسي لأكون ناقدا بصيرا مخبرا لك كأنك المعاين» (ص10). وهو ما يتناغم وما ثبت من وظائف للسيرة الذاتية إذ «تستدعي باعتبارها كلاما في كنه الذات واستخلاص ثوابتها تقويما وتأويلا للتجربة الذاتية مثلما تستدعي تقويما وتأويلا للتجارب الإنسانية التي من شأنها أن تنزل معرفة الذات في المعرفة بالعالم الذي يستوعبها»(11).

تجربة التّيه وراهن الكتابة:

المحطة الثانية التي تستوقف قارئ هذا الميثاق هي راهن الكتابة في علاقتها بزمن التجربة. يقر المتلفظ في الرسالة (فخر الدين ظاهرا والمؤلف باطنا) بالتحول الذي عاشته الذات في مسار تجربتها .وينزلها في مرجعية اجتماعية وسياسية وقومية يلتقي فيها مسار الشخصية بمسار الكاتب «ولدت ذات شتاء من أزمنة القهر التي مرت بها هذه الأمة... شتاء تسلط فيه الغاصبون على أرض فلسطين فانتهى الزمن عندنا أو قل توقف ليبدأ زمنهم»(ص11). والتاريخ الذي يحيل عليه النص هو التاريخ الذي حدد لمولد الكاتب (8 فيفري 1967). تتحدد ملامحه أكثر من خلال البوح، حين تقر الشخصية - الكاتب بأن الكتابة هي الملاذ الوحيد لمن انغلقت أمامه السبل وضاقت به الأرض، وتشير في بعض محطات الوقائع إلى محاولات السجين إخفاء الرواية التي يكتبها عن عيون الحرس التي تتربص بها، وأنه لا يجد متنفسا إلا في كتابة القصيدة أو القصة.

تجربة الكدح التي عاشها فخر الدين ورواها أو استرجعها ولدت من رحم تجربة حقيقية عاشها الكاتب سمير ساسي دون أن تتطابق هوية الراوي الشخصية مع هوية الكاتب مطابقة تامة .فلئن كان الملفوظ السير ذاتي عادة يستند إلى «فعل تلفظي أصيل يضطلع به أنا أصلي واقعي هو الراوي السير ذاتي»، فإن مؤلف أبواب الموت وإن لم يقرّ بأن الحكاية هي فعلا قصة حياته، فهو لا يتردد في الإيحاء عبر الراوي بأن صوته مزيج من أصوات متعددة متراكبة بحثا عن هوية متماسكة. هي الأنا وأنت وهو، هي صوت الطفل والكهل يوحّد بينهما راهن الكتابة. وهي الأنت مدعوا إلى خوض التجربة، تجربة التيه «ليولد جيل جديد يمشي سويّا غير مكبّ فتضيء الطريق مشيته». صوت يدعونا إلى قراءة تتجاوز المتعة العابرة والتعاطف، إلى توليد الدهشة والتحفيز على الانخراط في الفعل.

إنّ هذا التردّد بين السيرة الذاتية والرواية يمكن أن يجد تبريره في الوضع الثقافي والسياسي العربي في راهن الكتابة، وهو وضع يجعل «الكلام في موضوعات الجنس والدين والسياسة كلاما محظورا فكيف إذا جاء الكلام على هذه الموضوعات في اعترافات أو في يوميات أو في مذكرات أو في خطاب استرجاعي أي في كتابة يفترض فيها، لأنها سيرة ذاتية، الصدق وقول الحقيقة ؟» (12).

لقد كتبت برج الرومي ونشرت في فترة عصيبة مرت بها البلاد التونسية، عرفت فيها حركات المعارضة السياسية والفكرية كل أنواع التنكيل والقمع والمنع مما جعل كاتبها ينشرها بلندن سنة 2003 تحت عنوان البرزخ قبل أن يعيد طبعها في تونس تحت عنوان آخر هو برج الرومي أبواب الموت وذلك بعد الثّورة أي بعد 14 جانفي 2011.

لكن ألا تكون الرواية نفسها كما يقول جورج ماي، محيلا على فيليب لوجون، شكلا من أشكال التعبير السير ذاتي، حتى وإن بدت لنا في ظاهر الأمر أبعد ما يكون عن ذلك ؟ ألا يكون المتخيل الروائي كما تذهب إلى ذلك يمنى العيد قناعا أكثر صدقا في تقديم السيرة الذاتية فهو إذ يضمر الميثاق يصبح أكثر جرأة على كشف الذات؟(13).

خطاب الأنا/ خطاب البوح :

لئن كان الراوي في كثير من الروايات «وظيفة تمارس إقامة المسافة بين الكاتب وشخصياته حتى تكتسب استقلاليتها وتتميز داخل عالم النص»(14)، فإن مؤلف برج الرومي لم يعمد إلى هذه الوظيفة إلا لماما وفي مواضع محدودة. ورغم تنوع نسبي في الضمائر والأصوات يبقى خطاب الأنا تضطلع به شخصية فخر الدين في هذه الرواية مهيمنا على بقية الأصوات والخطابات.

يتولى فخر الدين رواية الوقائع ويحطم المسافة بين الراوي والشخصية والمروي في ضرب من البوح النفسي والاستبطان الذاتي الذي لا يمكن للراوي العليم أن ينهض به إلا في ضرب من المحاكاة المشبوهة. فخصوصية الكتابة السير ذاتية، و الرواية السجنية كما يسمها البعض، تقتضي البوح والتقاط ذبذبات النفس وهواجسها وآلامها وغربتها في خطاب استرجاعي قد يعيد للذات توازنها السيكولوجي ويحررها من ضغط التوتر ويحقق لها الانفلات من ماض غير بهيج ظلت قيده حتى وهي خارج الأسوار (15).

هذا البوح النفسي والاستبطان تعاضده أساليب وسمت الرواية السير ذاتية كما وسمت عددا من الكتابات الروائية الجديدة أو الرواية الجديدة، منها غياب التسلسل أو الخطية في سرد الوقائع ،وتهجين السرد بتضمين الرسالة والوثيقة والتقرير والمذكرات، وتضمين الشعر والحكاية المثلية والحديث، وتوظيف الحلم والحوار الذاتي بكثافة .وهو ما نجد له صدى في برج الرومي أبواب الموت .ويمكن أن تكون هذه التنويعات بعض ما نتأول به الدلالة ونبني جمالية للقراءة جديدة.

جماليات التفكّك والتّشظّي :

إن غياب التسلسل والخطية في سرد الوقائع ليس سمة خاصة بكتابة سمير ساسي، إذ صارت ميسما للرواية الجديدة في بحثها عن جماليات مغايرة تتناغم مع العالم الذي تصفه، وهو عالم غالبا ما يتسم بالغموض والفوضى، تتشظى فيه الأبنية الاجتماعية ويفقد فيه الإنسان وحدته مع ذاته. وضمن جماليات التفكك والتشظي يمكن قراءة عدد من الانحرافات السردية في الرواية حيث تتداخل الأمكنة والأزمنة ويكون الانتقال من حدث إلى آخر لا وليد المنطق والعلية بل نتيجة التداعي أو تذبذب الذات وحيرتها وتوترها. ويمكن ملاحظة صور متعددة لهذه الانحرافات بعضها مستوحى من الخطاب القصصي والآخر يستدعي الخطاب السينمائي ويستلهم منه قدرته على «تكسير أبعاد الزمن والتصرف في أبعاد المكان وتقطيع الحدث إلى مشاهد ولقطات كثيرة يفصل بينها ثم يعاد تركيبها من جديد. . . حيث يغدو من السهل التحوّل بالشخصية من الحضور إلى الغياب ومن الحلم إلى الواقع وأن يجمع في وقت واحد مشهدين لحدثين متوازيين» (16).

ففي باب القبر الثاني يعمد الراوي إلى وصف أهوال السجن إذ تتحالف على السجين حشرات القمّل واعتداءات كبير العسس والتحرش الجنسي وقلة الفرش في الغرفة، لينتقل فجأة ودون أي ربط علّي إلى استحضار مشهد الأم تزور ابنها بعد سنوات من البحث وفخر الدين يحاول التواصل معها في المكلم، يلي هذا المشهد حوار بين الراوي وصاحبه أيوب وهو يحاول التخفيف من لوعة الراوي وحزنه وينشده شعرا. ثم ينقطع الحوار بنوم فخر الدين ونقله حلما أو رؤيا أزاحت تعب السنين وأضاءت الطريق.

طريقة التركيب (المونتاج) التي صيغت بها هذه المشاهد لا تنسجم فقط مع خصوصية التذكر في الخطاب الاسترجاعي السير ذاتي، وإنما هي خيار فني مستوحى من السينما في «عملية تقنية تنبني على الربط بين عناصر عديدة لتكوين مجموع متكامل .وهو كذلك عملية اختيار لقطات الفلم من الصور الخام العديدة حسب نسق ما» (17).

تبنى اللقطات متجاورة عن طريق التركيب، ومتباعدة على المستوى السردي يحكمها التداعي، ترسم لوحات لعذابات السجين لا ينتظمها الزمان أو المكان بل ذات

واحدة تتقاطع فيها آلام الجسد بآلام الروح، يلتبس فيها الأمل في لقاء الآخر (الأم) باليأس من إنسانية الجلاد وهو يقف في وجه الأم يردها عن ابنها بعد أربع سنوات من البعاد، أربع سنوات من الحرمان وخمس دقائق للقاء... لتكون الرؤيا مبشّرة بالقدرة على الصمود «وأيقنت أن الشمس لا يحجب نورها غربال أحمق يتطاول على صرح من طين» (ص46).

يتسع السرد لذبذبات النفس وشروخها باستعارة لغة الصورة السينمائية، تلتقط إيقاعات الروح وتعيد تركيبها في لوحات لا يمكن تأولها إلا في سياق تفاعلها. أليست الرواية «كل رواية تقول إلى القارئ : ليست الأمور بسيطة كما تتخيل، فروح الرواية هي روح التعقيد» (18).

هذا التعقيد يتشكل ضربا من التفكك والاضطراب في صياغة الوقائع ورسم المشاهد ويتجلى في أكثر من باب في الرواية. فباب القبر الثالث مثلا ينفتح على حوار بين كبير العسس وفخر الدين حول رسالة يزعم كبير العسس أنها جاءته لذا يسأل السجين عن مرسلها دون أن يسلمه إياها .يلي الحوار مباشرة استحضار لمشاهد التعذيب تتزاحم على ذاكرة الشخصية ،ثم حوار بين فخر الدين وابن أخيه عمر وهو صاحب الرسالة المزعومة ينقل فيها عمر صورة لحياة المدينة وقد تحولت سجنا ولوحات من حياة الأسرة .وينغلق الفصل بلوحة أخيرة تهدم الفرضية التي بناها القارئ في مخيلته إذ تلغي وجود الرسالة وتنفي وصولها.

هذا التركيب للّوحات والمشاهد هو بعض ما يستدعيه الخطاب الاسترجاعي، إذ تزدحم الذكريات وتتداعى عابثة بقيود الزمان والمكان، لا تحكمها غير الرؤية الراهنة أو الإحساس الواحد .وهي تجسيد لبعض ما يصطلح عليه بالسرد الغنائي وقوامه «التجاور والتكرار والتداخل والانحرافات والوصف والاسترسال والتأمل والصور الافتراضية» (19) وهو يختلف عن البنية السردية المألوفة القائمة على الحركة سريعة أو بطيئة متتابعة متسلسلة مترابطة.

كما ينهض الحلم والرؤيا في هذا الخطاب بوظائف تتجاوز الوظيفة السردية إلى الوظيفة النفسية. إذ تصبح الرؤيا و حلم اليقظة أحيانا بديلا عن واقع يمنع الأحلام ويئدها، وتخففا من أعباء ضغط نفسي خانق. عبر الحلم والرؤيا تنهد الحدود بين العوالم ويتولد الأمل وتتطهر الذات من دنس العالم الذي يحاصرها وتتوق إلى عالم أفضل... لقد كان حلم اليقظة في الباب الخامس من برج الرومي حلا لجأت إليه الشخصية لتحدي عالم الحرمان الذي تعيشه في السجن وتجاوز حدود الزمان والمكان .في الحلم يستحضر فخر الدين أمه يحاورها ويشركها هواجسه وأوجاعه ويتحدّى سجّانه «تمثّلت أمّي واقفة أمامي، حدّثتها وحدّثتني، تبسّمت ولمّا ينتبه السجّان» (ص82). كان الحلم قبس نور يشد الشخصيّة إلى عالم خارج الحدود فيكسر بعض حواجز القهر والإذلال ويعيد بناء الذات قبل أن تتفتت وتنهار .فقد استطاع أن يكسر عزلة السجين وأن يحفظ قدرته على التواصل مع الآخر وكان علامة على الوجود والحياة ونفيا للموت و اللامعنى.

لكن الحلم أيضا هو جزء من لعبة الكتابة وأدواتها، تتخلق معه جمالية التلقي فلا يستطيع القارئ أحيانا التمييز بين الواقع والحلم. يدخل المتاهة فتلتبس القراءة و تتعدد التأويلات .هل تكون وقائع الرواية كلها استعادة لحلم واستعادة لوهم أشار إليه الراوي وعاد إلى ذكره في فصل النشور، لتكون أبواب القبر التي ولجها وقاده إليها رجل في الأربعين مجرد استعادة لهذا الحلم ؟

يلتبس الحلم في بعده الرمزي بالحلم الواقعي بالرؤيا بالشطح الصوفي، لكن المستويات جميعها تتعاضد ليتولّد الشعور بالتيه والتمزق بين عوالم متصارعة ومتقاطعة تسعى الكتابة إلى التوليف بينها لأنها قد لا تكون سوى صورة من تمزّق الذات وتيهها.

تهجين السّرد :

يتبدى الشعر في الرواية السيرة الذاتية جزءا لا يتجزأ من عالم المؤلف وشخصيته الإبداعية، فسمير

ساسي هو صاحب المجموعة الشعرية - سفر في ذاكرة المدينة -. ويحضر الشعر في الرواية مكوّنا من مكونات الكتابة السردية. يتخلل الخطاب الشعري السرد فيتجلى رجعا لذاكرة كاتبها وأسلوبا في نحت الرواية، ظاهره انحراف عن خصائصها، وجوهره تصوّر جديد للكتابة الروائية. يشكّل الشعر لحظات انفلات من الحركة السردية وانحرافا عنها حين يعجز السرد عن تبليغ صوت الأنا، تشحن الكتابة صورا ورموزا واستعارات متنامية وإيقاعا فتكون متنفسا عن ذات ضاقت بالحدود والأسوار لغوية أو حسية. في الفصل الموسوم بـ - معبر أو ممشى - مقطوعات شعرية سبعة تلتقي في عددها بالأبواب السبعة ترسم لوحات لحياة السجين وما يعيشه من قهر ومصادرة لحق الكلمة تمثل صرخة احتجاج و قبسا من النور يتسلل بين القبور يؤكد أن الشعر قد يكون بديلا للحياة أو هو الحياة ذاتها، هو المعبر والممشى إلى عالم أفضل.

بيد أن الشعر يتسلل أيضا داخل الفصول والأبواب ويتخلل الحوار والسرد وقد يضطلع ببعض وظائف السرد فينقل الوقائع أو ينشئ وقائع افتراضية يلتقي فيها الماضي بالراهن ويتفتت الزمن الروائي. يستحضر الراوي في الفصل السابع أبياتا للمتنبي، ولا يكتفي باستدعاء الشعر عبر الذاكرة، إذ ينشئ مع المتنبي حوارا يتحوّل مناظرة شعرية ومعارضة، يقوم الخطاب الشعري رمزا للصراع بين المثقف والسلطة ولغربة الشاعر في زمانه.

يمكن الإقرار أن هذا التضمين الشعري يؤصل الرواية من ناحية في مرجعيتها التراثية في شكل من أشكال السرد الغنائي، إلا أنه في الآن ذاته يؤكد القطيعة مع هذا المرجع والثورة عليه في ضرب من الانفصام. إذ يعكس اللقاء مع المتنبي أو مع تراث العرب الشعري صورة لذات الراوي وذاكرته، وجزءا من هويته الثقافية قد يجد فيه بعض العزاء. لكنه لقاء يعجز عن تحقيق المصالحة مع حاضره وتجاوز أزمة الذات ومعاناتها، ذلك أنه ماض لا يختلف كثيرا عن حاضره. « وتأففت، ليس في شعر أبي الطيب ما يشفي ما بي. أذكره فتشتد غربتي. أتألم أجد، أحقد، ألعن المثقفين في بلدي... شعرك يقطر حكَما أبا الطيب كزخرف قولهم فيغترّ به من كان على شفا رجولة تنهار به في قصر الوالي... إليك عني أبا الطيب، فما أنا في حاجة إلى من يذكرني غربتي وما غربتي بالتي تنسى» (ص 121).

قد يكون السؤال الذي تطرحه الرواية هو قيمة التراث في علاقته بأسئلة الراهن، وضروب التفاعل الممكنة مع التراث: كيف نتواصل معه وكيف نقرأه ؟

لعل الجواب كامن في مواضع أخرى من الرواية. فسؤال التراث حاضر أيضا عند استدعاء أشكال قصصية عريقة ترفد البنية السردية، وتؤكد نزوع الكتابة إلى انحرافات سردية تستلهم مختلف التقنيات الحديثة والقديمة، من الشعر والسينما والتراث الأدبي بأشكاله المتعددة حتى الشفوي منها لتصهرها في بوتقة واحدة.

تستدعي الرواية المثل والحكاية المثلية تشكل منهما معمارها الخاص. تتخلل الحكاية المثلية خطاب الأب وتستلهم الموروث الحكائي في أدب ابن المقفع خاصة في كليلة ودمنة لتضطلع بوظيفة تعليمية تتناغم مع وظيفة الأب... «يا بنيّ، ضربت لك هذا المثل لتعلم أين تكون وكيف تكون. وقد أعجز عن فهم ما تطمح إليه لاختلاف الزمن بيننا وتسوّل لك نفسك أني أحدّثك بما لا يتلاءم وعصرك... ولكن كن رجلا تأتيك الدنيا صاغرة ولا تأبه لما يصيبك من أجلها فدون الرجولة الموت» (128).

ويتقاطع في الحكاية المثلية الخطاب السردي بالنص القرآني بالخطاب الشعري بالخطاب الترسلي المباشر في قراءة للواقع بحثا عن إجابة لأسئلة مستعصية. هي أسئلة الوجود وتحقيق الكيان في فضاء الغربة والتفكك. تتبلور أسئلة حائرة تقتضي البحث والتأمل في زمن غياب المعنى. الحكاية التي يرويها الأب هي قصة حب وعشق بين الإنسان والأرض. «والأرض تحتاج لمن يعبر عن حبها له، يحدثها يصف لها مشاعره، يدافع عنها يبيت في ترابها يمرغ وجهه بها» (ص126). يتبدّى الأب شخصية رائدة تتجاوز واقعها، رمزا ثابتا حافظا للقيم مدافعا عنها. يصبح سؤال الكيان سؤالا جوهريا في الرواية، قد يكون من بعض مميزات الرواية

الجديدة وجمالياتها حيث تم الانتقال على الصعيد الفلسفي من الهاجس المعرفي إلى الهاجس الأنتولوجي الكياني. أسئلة النص منشغلة بكينونة العالم والإنسان معا... وهي أسئلة يطرحها النص و يتعاطى معها بطريقة حدسية في المحل الأول(20).

يطرح سؤال الكيان في برج الرومي أيضا في ثنايا الخطاب الصوفي يراوح الخطاب السردي و يضفي عليه كثافة شعرية وإيقاعا غنائيا وبعدا رمزيا. المجاهدة الروحية التي تبنى عليها التجربة الصوفية وحالات الوجد والحب والشوق التي تستدعيها في تصورها للعالم وللإنسان قد توفّر للذات المقهورة جسدا وروحا وفكرا بعض ما يحرّرها من أسر سجنها في معراج لمعانقة العالم المنشود عالم الحق.

يبحث فخر الدين في دفاتره القديمة وفي كتبه وفي تراثه عن غريب أو شاعر أو فيلسوف يقاسمه غربته ويتواصل معه. فيتجلى أبو زيد الصوفي الغريب ويقترح على الراوي أحوالا ومقامات يعجز فخر الدين عن التفاعل معها وخوض تجربتها. تقوم في الخطاب الصوفي لغة الإشارة بديلا عن لغة الواقع والحسّ خلاصته « الفوت أشد من الموت لأن الموت انقطاع عن الخلق والفوت انقطاع عن الحق». هل تكون الغربة عن الله والحقّ أشد وأقسى من الغربة عن الناس والخلق، أشد من الغربة في الحياة عن الحياة؟

بين خطاب واقعي يؤصل الذات في عالمها، في واقع المدينة حيث لا قرين إلا عيون الحرس والشرطة، وخطاب صوفي يدعو الذات إلى الشوق والصبر والتجلي والحلول، يطرح السؤال: أين تكون وكيف تكون؟ وهو السؤال الذي طرحه الأب أيضا، وطرحه الابن -الراوي- في عديد المشاهد فلم يبق أسير الطرح الفلسفي الوجودي الصرف وإنما واجه به الواقع الاجتماعي أيضا. السؤال هو كيف تتجاوز الذات غربتها التي حتّمها واقع السجن والمدينة؟ كيف يغيب السجن عن الذاكرة الجماعية والجميع مهدّد بولوجه بل يجهد حتى لا يلقاه؟

لقد أورثت تجربة السجن والقهر يقظة وجرحا ولم تقتل الشوق ولا الحلم والأمل فهو أمل عجزت أبواب السجن السبعة ... أن تحصره.

يمكن الإقرار بأن الخطاب الصوفي الذي استدعاه الحكي كان كغيره من ضروب الخطابات المفارقة للخطاب الروائي أداة تسعى لإنشاء ضرب من الحوار مع التراث العربي مكثفا الإيحاء و الدلالة.

تدحض الكتابة الروائية في برج الرومي ما قد ذهب إليه البعض في قراءة بعض الكتابات في السيرة السجنية إذ رأت في عدد منها «تغليبا للمعيش على المتخيل بحيث يصبح معه سؤال الشكل الفني فيها نوعا من البذخ الزائد الذي لا يقوى عليه الشخص الذي عانى حد التخمة من مرارة تجربة الاعتقال» (21). فحضور الرسالة والمثل والحكاية المثلية والشعر يضفي تلوينات جمالية على الرواية يحرر المتلقي ولو نسبيا من أوجاع السجين وحصار القهر والتوتر الذي يطوق عملية التقبل، كما يؤصل الرواية والسيرة السجنية في مرجعيتها التراثية.

لكن الرواية لا تنغلق على هذه الأشكال ولا تحنطها، بل تستدعيها لتحاورها وتعيد تشكيلها وتطرح من خلالها أسئلة الراهن، فتكتشف الذات من خلالها صورتها، لينشأ حوار بين الحاضر والماضي و تكون العودة إلى الجذور دون انغلاق عليها في رموز شفافة وأخرى كثيفة.

بين الحكاية المثلية التي تستدعي إعمال العقل بحثا عن المغزى وتجاوز الظاهر إلى الباطن، وخطاب صوفي يستلهم حالات الوجد والشوق والمحبة في إلغاء لمنطق البيان تأسيسا للعرفان، تحاور برج الرومي التراث، تسائل المعرفة وتطرح الأسئلة دون أن تحتكر الإجابة. ذلك أن الرواية تتسع للحيرة والقلق والغربة ترصدها في ذات الراوي، الإنسان، كما في ذات المؤلف. وتنقلها إلى القارئ عساه من خلالها يكتشف بعض ما به يكون.

يلتقي هذا المعنى مع ما يحدده الميثاق القرائي الذي أعلنته الصفحات الأولى ضمنيا حين ربط الراوي بين حالة التيه والضياع التي قد يعيشها الإنسان (القارئ)بعد

خوض تجربة الحياة وميلاد الإنسان الجديد، في إشارة إلى جيل جديد قادر على رسم معالم طريقه ونحت ذاته «وأتمنى لو يصاب الجميع بالتيه فيولد جيل جديد يمشي سويا غير مكبّ فتضيء الطريق مشيته. وأراك يا بني من هؤلاء فخض لجج التجربة ولا تخش الموت» (ص 12). والدعوة إلى خوض التجربة تقتضي من المتلقي قدرة على المغامرة في المجهول ومواجهة البشاعة، غربة كانت أو جراحا دفينة أو حيرة أو غموضا أو قمعا وإذلالا. خوض التجربة يتطلب الشجاعة في طرح السؤال ومراجعة الذات ونقدها... بذلك يصبح التيه سبيلا لاكتشاف الذات أو طريقا للخلاص.

الحديث ودلالاته:

تستدعي رواية برج الرومي شكل الحديث وتنقله من المجال الديني إلى بعديه الأدبي والحضاري، كما استدعاه قبل ذلك المسعدي في رواية «حدث أبو هريرة قال...» وإن بتفاوت في التقدير. في الباب الأول من الرواية يضطلع براوية الحديث راو مجهول يسرد خبر أمير المؤمنين مع حاجبه أبي المغاليق (ص15). ويرد الحديث مرة ثانية طي رسالة، حين يعمد الراوي إلى تأكيد صدقية الخبر بتعداد الرواة الثقات "حدثنا من لم يبلغنا عنه كذب قال حدثني من لا أشك في صدقه قال حدثني بعض الثقات، قال أخبرتنا بعض عيوننا قالوا...»(ص36). تبدو شخصية أبي المغاليق في الوهلة الأولى مقتطعة من تاريخ سحيق، أو من وحي الخرافة والخيال. هو في الرواية حاجب السلطان والثقة في نقل الأخبار يستمد قوّته لا من قربه من أمير المؤمنين بل من دهاء وبطش ميّزاه، واستطاع بهما أن يحوّل موازين القوى لصالحه. لأبي المغاليق من القدرة على التدبير وزرع الفتنة ما جعل الملك و المدينة طوع يده. لكن الخبر يتحوّل بعد ذلك جزءا من حكاية فخر الدين، فإذا الحديث ومتنه يتشكل من الواقع لا الخيال، وأمير المؤمنين الذي أنشأه الخبر الأول وحاجبه ليسا سوى النسخة الأولى للدكتاتور وأعوانه في عالم مغاير، هو راهن الكتابة و زمن القص، انطلاقا من اعتبار برج الرومي رواية سير ذاتية.

ينبعث أبو المغاليق من عالم قصيّ كما انبعث أبو هريرة في عالم المسعدي الروائي، لكنه يتحول في مسار الوقائع. ليتقمّص بعد الحديث الأول شخصيات عديدة هي المحقّق والجلاّد في مركز الشرطة، يمارس مع فخر الدين وصحبه ما مارسه جلاد السلطان قديما من أساليب تعذيب وقهر.

لقد طوّع الكاتب هذا الشكل التراثي العريق في بناء الرواية فغرسها في تربة المخيال العربي القديم وإبداعاته. فعبر الحديث والرواة كانت تنقل أخبار السلطان أو أمير المؤمنين وحاشيته، وبالأحاديث والأخبار المتناقلة يتعرف الناس ما يحاك من الدسائس والحيل في القصور، فلا يصل منها إلى الرعية سوى صداها المخيف الذي يزرع الخوف وينشر الرعب.

ويوظف شكل الحديث مرة ثانية في سياق آخر ليكون الحجّة التي تثبت جرم فخر الدين. وراوي الحديث ليس سوى أحد عيون أبي المغاليق كان يترصّد فخر الدين لينقل أخباره وقد بدا له أن الرجل يدعو إلى الخروج عن الوالي والانقضاض على قصره. وهو إذ ينقل الخبر لا يرجو من ذلك سوى حسن الذكر عند الوالي والتقرب إليه... (ص37). ينقل الحديث من سياقه الديني والثقافي الذي نشأ فيه قديما ليغرسه المؤلف في تربة حديثة، هي الواقع الاجتماعي والسياسي الذي تتنزل فيه الرواية في ضرب من المحاكاة الساخرة، إذ يفتقد الحديث في الرواية أبسط مقوّمات الصدق وهو الذي يدّعي بسنده بل أسانيده العديدة الصدق والثقة. «حدثني من لم يبلغنا عنه كذب. قال: حدثني من لا أشك في صدقه، قال حدثني بعض الثقاة قال: أخبرتنا بعض عيوننا...» (ص36).

لم يكن الحديث شكلا فنّيا هجينا على الرواية فقد أصّلها في تراثها و أثراها شكلا ودلالة، بأن وفر لها رموزا راسخة في ثقافة عريقة، فالمحدّث ينقل الخبر ويزعم الصدق ولا صدق، ينقل الأحداث بعين الرائي الراوي الواحد يمتلك الحقيقة أو يدعي امتلاكها، ومتن الحديث مداره السلطان و الصراع من أجل نفوذ أقوى

وهيمنة أشد. هو التاريخ والخرافة والواقع، تتقاطع وتتلاقى في نقاط عديدة.

لقد نشأت الرواية من رحم الخبر والحكاية المثلية والخرافة والسيرة والمقامة أي من الموروث الحكائي العربي واقتبست منه عددا من الأساليب والأدوات وأعادت صياغتها وتشكيلها لبناء المعنى. استلهم سمير ساسي في برج الرومي هذا الموروث الحكائي لا لتأصيل الجنس الروائي الحديث فحسب، وإنما لتأكيد معنى الحصار أيضا. حصار يمتد عبر التاريخ ويتراكم عبر الأخبار والحكايات عبر شخصيات نموذجية تحولت رموزا ثابتة، منها شخصية السلطان أو الطاغية وشخصية الجلاد وربما شخصية المثقف حاجبا للسلطة أو مناهضا.

هذه الرموز هي جزء من تاريخنا يمتد أثره إلى راهن الكتابة. فأن تستعيد الشكل القصصي أو الأدبي القديم لا يعني ضرورة تبنيه انبهارا به وتقديسا له، وقد يتجاوز ما ولّده في المتقبل العربي من انفعالات تجاوبت معه وتصادت. ليكون مجرد أداة لإعادة بناء الذات وتجاوز الشّرخ أو بحثا عن أفق مغاير.

قد تكون استعادة الأشكال القديمة في كتابة تنخرط في الرواية الجديدة سبيلا إلى الحداثة ودعوة لإعادة النظر في وظائف التراث في دلالاته وأبعاده، لمساءلة التاريخ والذات: هل تغيّرنا فعلا؟ هل نحن قادرون على فك حصار الماضي وكسر أغلال الاستعباد الحديث؟

الهوامش والإحالات

1) سمير ساسي : برج الرومي أبواب الموت ، منشورات دار كارم الشريف، تونس 2011
2) حسين بحراوي : أعمال ندوة الرواية العربية في نهاية القرن .سنة 2003 ص 372
3) إلياس خوري : الذاكرة المفقودة، دار الآداب بيروت .ط2. 1990. .ص58
4) فيصل دراج :ضمن أعمال ندوة الرواية العربية في نهاية القرن. سنة 2003 ص 331
5) إلياس خوري : الذاكرة المفقودة .م.س. ص 53
6) سماح إدريس :المثقف العربي والسلطة .دار الآداب بيروت ط1 .1992.ص 191
7) جليلة الطريطر : مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ،مركز النشر الجامعي سنة 2004 ص734
8) جورج ماي :السيرة الذاتية .تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة .بيت الحكمة قرطاج 1992
9) محمد الباردي :السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث .مجلة فصول م. 16 عدد 3 سنة 1997
10) جليلة الطريطر :م. س. ص447
11) جليلة الطريطر :م.ن.ص 507
12) يمنى العيد :السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة .مجلة فصول مج 15عدد4 سنة 1997
13) يمنى العيد: فن الرواية العربية .دار الآداب،ط1، 1998 ص12
14) م.س. ص 24
15) حسين بحراوي :الرواية والديمقراطية، ضمن أعمال ندوة الرواية العربية في نهاية القرن. ص 373
16) محمد آيت ميهوب : تداخل الخطاب القصصي والخطاب السينمائي، الحياة الثقافية عدد 194 سنة 2008
17) محمد آيت ميهوب :م.ن.
18) ميلان كونديرا: فن الرواية . ،ترجمة أحمد عمر شاهين ،دار شرقيات للنشر ،ط1، سنة 1999 ص23
19) شكري عزيز الماضي :أنماط الرواية العربية. سلسلة عالم المعرفة، سبتمبر 2008 .ص 39
20) صبري حافظ :عن «الرواية العربية وممكنات السرد»، ندوة مهرجان القرين الثقافي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ج2 .الكويت 2009، .ص 174
21) حسين بحراوي : الرواية والديمقراطية، ص 373

تجاور التّاريخي والتّخييليّ ودلالاته في رواية «الحفيدة» لمحمّد الخالدي

مراد علوي/باحث، تونس

■ **تقديم**

أصبحت الرّواية جنسا أدبيّا مفتوحا على التجريب والمغامرة ساعية إلى الكشف، منذ انفتاحها على الأنساق الفكريّة ومنذ بروز ما يمكن تسميته بالوعي الصّادم في رحلة بحث الإنسان، عن الحقيقة ومحاولة إحداث توازن للذات في عالم سريع التّغيّر متقلّب الأفكار والأطوار. وقد استثمرت الرّواية العربيّة جميع حركات الفنّ وممكنات التّجريب والكتابة منذ سرفانتس إلى هيغو إلى تولستوي إلى دوستويفسكي إلى ميلان كونديرا... زادُها في ذلك فكرٌ فلسفيّ جدليّ حديث

وتراث أدبي عميق (ألف ليلة وليلة، الفكر العربي الصّوفي، السّير الأدبيّة والشّعبية، ملاحم الشّرق القديم، التّاريخ بمراحله المختلفة، الفنّ بتيّاراته وأنواعه...) كما استلهمت من جهة أخرى عناصر الفانتازيا الوافدة من الأدب الأمريكي اللاّتيني، وانغمست أحيانا أخرى في العجائبيّة والغرائبيّة والحُلميّة أو في الخرافة الشّعبية... وهي تستقي من عناصر التّاريخ مُعينات توثيقيّة مرجعيّة أو ثقافيّة حضاريّة لبناء عوالمها التّخييليّة السّردية بناء جماليّا فنيا، مؤسّسة بذلك لمفهوم النصّ المفتوح متعدّد الدّلالات. لذلك تبقى الرّواية بتميّزها عن جميع الأجناس الكبرى، الأكثر شبابا... وهي فريدة في تطوّرها من بين جميع الأجناس(...) تقاتلُ من أجل تفوّقها أدبيّا في استيعابها لهذه الأجناس... إذ هي نوع ديناميكيّ مُدهشٌ في نقده الذاتيّ المستمر... وقد حافظت على صَيْرورة، تسير في طليعة التطوّر الأدبي في الأزمنة الحديثة(1).

في هذا السّياق تتنزّل رواية الحفيدة لمحمد الخالدي (2)، كرواية تونسيّة تنخرط ضمن مسار التّجريب في الرّواية العربيّة وهي من الحجم المتوسّط، وردت أحداثها في مائتين وواحد وعشرين صفحة، وظف فيها الكاتب تقنيات الكتابة الجديدة (3) حيث تضمّنت ثلاثين (قسما/ فصلا/ بابا) مترابطة ترابُطا قصصيّا ودلاليّا، إضافة إلى إفراد الفصول الثلاثة الأخيرة بعناوين فرعيّة وهي «لقطة جانبيّة أولى»/ «لقطة جانبيّة ثانية»/ «لقطة جانبيّة أخيرة». كما هيمنت ظواهر التّنقيط والفضاءات أو البياضات بين الفقرات والفصول. وهذه التّقنية في الكتابة نجدها بكثافة في الأدب الحديث وخاصّة الشعر الحرّ أو

قصيدة النّثر، وبذلك تكون الرواية قد أنجزت وظيفتها الأدبيّة من خلال وظيفتها الجماليّة عبر اللّغة(4).

في رواية الحفيدة يتجاور التّاريخي بالأدبي تجاورا فنّيا فتتشكّل بنية سرديّة حكائيّة لمجموعة من الأحداث التي أحكم الخالدي نسجها مراوحا بين أمكنة متعدّدة ومختلفة متنقّلا بين أزمنة متداخلة عبر تقنيات الحكي مستثمرا في ذلك عناصر تاريخيّة وأخرى تخييليّة وكذلك سحريّة، فالرّواية مطلقة الحرّية في اختيار مواضيعها وأطر أحداثها وطرق تصوير الواقع، رافضة كلّ القواعد، مُخترقة كلّ الحدود(5). وقد أشار ميخائيل باختين في تنظيره بأنّها (الرواية) تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التّعبيريّة سواء كانت أدبيّة، قصص، أشعار، مقاطع كوميديّة، أوخارج أدبيّة، دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغيّة، وعلميّة أو دينيّة (6). . .

الأمكنـة ودلالاتـهـا :

تنطلق الأحداث في الرواية من بيئة محلية، حيث مدينة المتلوّي بالجنوب الغربي للبلاد التونسيّة التي كانت ولا تزال شريانا اقتصاديّا هامّا منذ غزو الاستعمار الفرنسي لتونس في أواخر القرن التاسع عشر إلى اليوم من خلال إنتاج مادّة الفسفاط. إذ يُشير الخالدي عبر تقنية السّرد إلى بداية اكتشاف الاستعمار الفرنسي لمادّة الفسفاط الحيويّة، يقول: «أثبتت التحاليل بأنّ ذلك التراب الأخضر المائل إلى الرّمادي هو الفسفاط. وماهي إلاّ أشهر حتى حلّ بالمنطقة أناسٌ غرباء، بمُعدّات وآلات لم يسبق للأهالي أن رأوها من قبل. ولم يلبث هؤلاء أن عثروا على ضالتهم فبعجوا الجبال وحفروا الأنفاق ليستخرجوا من أحشائها المادّة الثمينة»(7). هذا التوصيف القائم على المجاز يشيرُ من خلاله المؤلف إلى وحشيّة الاستعمار وفظاعته في استنزاف خيرات والبلاد، وهو في الحقيقة يشير إلى قضيّة كبرى تتجاوز الاستعمار الجغراسياسي إلى الاستعمار الثقافي واللغوي والرّوحي. فقد تغيّرت ملامح البلدة وعناصرها وأسماؤها عوضا عن القرية التي أصبحت تسمّى «village» ثمّ «فيلاج». أمّا المدينة الثّانية فهي «la garre» نسبة إلى محطة السّكة الحديديّة ثم تحوّلت إلى مدينة «فيليب توماس» نسبة إلى مكتشف الفسفاط(8). ثم وقعت إضافة مستشفى وقاعة أفراح وتمّ إنشاء كنيسة كاثوليكيّة وبالتوازي إنشاء مَبْغَى ومساكن خاصّة بالمُعمّرين وفق الطراز الأوروبي. . . وهذه أفحش أنواع الاستعمار وأكبرها تأثيرا في الثقافة والسّلوك وبُنى التفكير لأنّها تؤثر في أبنية الثّقافة والمعمار والسلوك. تدور أهمّ الأحداث في هذه الأمكنة رغم أن الفضاءات (9) تختلف وتتغيّر حسب تحوّل الشخصيّات وانتقالها، فلئن مثل الجنوب الغربي للبلاد التونسية حاضنا لأهمّ الأحداث -حيث تنطلق وتنتهي- فإنّ الراوي يوزّع الرّؤية المشهديّة من خلال تفريع الفضاءات العامّة إلى فضاءات خاصّة في مرحلة أولى مثل وادي المرّة، غار الجنيّة، الفيلاج، مخيّم ليوني باتيستا، بيت الطيّب بوساحة. . .

ثم تتحوّل بنا عين الرّاوي في مرحلة ثانية لتنقلنا إلى فضاءات جديدة مثل إيطاليا، وخاصّة مدينة فلورنسا حيث منزل عائلة باتيستا، أين نكتشف «الحفيدة»، وهي الشخصيّة المحوريّة التي اختارها المؤلف عنوانا للرواية. ومعها ينتقل الراوي إلى أمكنة أخرى تاريخيّة ارتبطت بحضارات الشرق القديم، مثل ماري أوغاريت وتدمُر ومعلولا في سوريا والبتراء وجرش بالأردن ومأرب باليمن وكذلك بمصر. . . وقد ارتبطت هذه الأمكنة بشخصيّتين رئيسيّتين في الرّواية هما «أليساندرا» و«أمبرتو ماسيني» الذي كان يعتني بتاريخ الكنعانيين ويشرف على عدّة حفريّات جيولوجيّة توثق أسرار هذه الحضارات.

الشّخصيات :

ارتبط حضور الشخصيّات بالأحداث، ولا يخلو حضورها من رمزيّة ثقافيّة ودلالات حضاريّة، لذلك سنركز على الشخصيّات المحوريّة؛ وهي شخصيّة

«باتيستا» وهو عالم آثار إيطاليّ مهوس بالآثار النّادرة والمُهملة لأجداده الرّومان جنوبيّ حوض المتوسّط، اندمج مع زمرة المعمّرين الفرنسيين بالجنوب الغربي لتونس. ويرصد الخالدي -عبر عين الرّاوي- نظرة أهل البدو تجاه «باتيستا»، باعتباره واحدا ممّن استعمر أرضهم، إذ يقول: «كان الجميع ينادونه في حضوره بـ «ميسيو»، أمّا في غيابه فكانوا يشيرون إليه بالاسم الشّائع الذي يُطلق على كلّ أروبي ألا وهو «الرّومي» أي النصراني، دون أن يعلموا أنّ باتيستا روميّ فعلا أبا عن جدّ(10). ويقول في سياق آخر أقرب إلى السّخرية: «عاد باتيستا بعد ستة أشهر وقد استطالت لحيته الشّبيهة بلحية التّيس قليلا. رفقة زميل له كان هو الآخر مَهْوسًا، على ما يبدو، بتاريخ أسلافه الرّومان... كانا يَذرعان البادية طولا وعرضا لا يترُكان كومَة من الحجارة إلاّ نقّبا حولها» (11). من جهة ثانية نجدُ شخصيّة «أليساندرا» أو «الحفيدة» (حفيدة باتيستا) وهي فاتنة رومانيّة الملامح رسمها الراوي رسما ثنائيا يجمع بين الذكاء والعمل الأكاديمي العلميّ الجادّ، ومن جهة ثانية أحال على صورة شبقيّة فاتنة مدمّرة. وقد اشتركت هذه الشّخصيّة مع شخصيّة الزوج «أمبرتو ماسيني» الذي عمل في البداية كمُلحق ثقافي بالسفارة الايطالية بسوريا ثم صار لاحقا سفيرا بدولة اليمن بعد أن حقق الشهرة والجاه بسبب رواج كتبه ومقالاته عن حضارات الشرق القديم.

من خلال العلاقة بين هاتين الشّخصيتين يثيرُ محمّد الخالدي قضيّة هامّة وهي ولعُ الغربيين بدراسة تاريخ الشرق وحضاراته الغنيّة الزّاخرة بالكنوز عبر تنامي ظاهرة الاستشراق. ولكنه في المقابل تغافل أو لعله تعمّد تغييب شخصيّة الانسان العربي وجعلهُ فأر تجارب في مجهر الدّارسين الغربيين من خلال تصوير سكان البادية تصويرا ساذجا، وهو في حقيقة الأمر ليس تحامُلا منهُ أو تجنّيا فقد سيطرت الخُرافة والخوارقُ على الفكر العربي طيلة قرون من الزّمن، وذلك ما نستنتجه من خلال الوَلع بحكايات الجنّ والسّحر والرّهبان...

وقد أجاد المؤلف توظيف هذا المتخيّل توظيفا طريفا يثيرُ الفكاهة والسّخرية أحيانا، وهذا ما نكتشفه من خلال شخصيّة «مسعود الضبّ» وابنه «العَبّودي» أو من يسمّيه الرّاوي بـ «عين الصّحراء» ويطلقُ عليه العامّة لقب «بوعَقلينْ»(12). كلا الشّخصيتين (مسعود الضّب، والعبّودي) جَمَعَتا بين ثنائية الشّعبي والمُبتذل وهما تذكّراننا بما أشار إليه ميخائيل باختين في وضعه لثلاثية الأبله والمُحتال والمُهَرّج نقيض/ مقابل الحكيم والنّزيه والرّصين(13) - وإن اختلف المقام واختلفت التجربة الروائيّة كذلك - وهي مقاربة أراد من خلالها الموازاة أو المقابلة بين الميتافزيقا والحياة، بين المثالي والمبتذل، أو بين البورجوازي والشعبي... فمقابل الصّورة البورجوازيّة العلميّة «المثاليّة» لكلّ من شخصيّتيْ أليساندرا وأمبرتو تطالعنا صورتا مسعود الضبّ والعبّودي حيث السّذاجة والجهل والعبث، فكل ثنائيّة تحجب متخيّلا أدبيّا وتضمرُ خلفيّة ثقافيّة. هذه الثنائيّة القائمة على بناء الأضداد أو التقابل تمثّل إحدى مميّزات العمل الرّوائي وهي ضروريّة في بناء الدّلالة، وبنية التضاد تقنية من تقنيات الرواية العربيّة الحديثة وهي سليلة الفنّ الشعريّ.

الرّوائي وعلاقته بالعجائبي والسّحري:

لاتكاد تخلو الرواية التونسية من عناصر العجيب والغريب فتتضمّن بعض حكايات الجنّ أو السّحر أو الخرافة أو قصص التحوّلات... وفي رواية الحفيدة اقترنت حكايات الجنّ بمسعود الضّب أوّلا ثمّ بأهل البدو ثانيا، فقد روَوا لباتيستا ورفاقه «بأنهم عاشوا أبا عن جدّ، وأنّ منهم من حضر احتفالات الجنّ وأعراسهم فشاركهم أفراحهم بأن أطلق عبارات ناريّة من بندقيّته»(14)، فحكايات الجن وأخبارهم وأعراسهم(15) موضوع وقع تناوله في الأدب العربي قديمه وحديثه. أمّا حضوره في الرواية فهو يمثّل أحد العناصر الرّمزيّة والأسطوريّة التي يَمْتحُ من مَناهلها النص الرّوائيّ الحديث لأنّ الجنّ يشكّلون المادّة

الأساسيّة للميثولوجيا الشّعبيّة في العالم العربي(16) وهو من وجهة نقديّة يعكسُ وجها من وجوه الثقافة العربية الإسلاميّة وآفاقها الفكرية. كما يُتابع الرّاوي علاقة مسعود الضبّ بمأدب الجنّ، راصدا حركته وهو يقضي ليلته رفقة جمع من الأروبيين بوادي المرّة: «أخذ مسعود الضبّ يتقلبُ على جنبيْه، يتكوّرُ حينا، ويجلس القرفصاء حينا آخر وهو يسترق النّظر إلى الأروبيين من حوله وهم يغُطّون ويشخرون... قام واتّجه بخطى وئيدَة إلى أخدود مُحاذ للوادي من جهة الجنوب... نظر أمامه إلى المُنحدر قبالتهُ، وقعت عيناه على امرأتين بزيّ البَدَويّات وهما تغزلان الصّوف وأمامَهُما كانون مُلتهبٌ عليه إبريقُ شاي... بَسْمَلَ مسعود ثمّ حَوْقَلَ وتمنّى لو كان يحفظ شيئا من القرآن ليتلوه فيُبعد عنه الجنّ. ظلّ مُتسَمّرا مكانهُ كالمشلول وهو يرتعدُ من أخْمَص قدميه حتى هامَة رأسه. أغمض عينيه لحظة ثمّ فتحهُما وفركهُما فرأى المشهد نفسه...» (17).
عالمُ الجنّ بالنّسبة إلى العرب حافلٌ بالأخيلة والأسرار والحكايات العجيبة (18)، تتحدّد ملامحُه من خلال عناصر الرّؤيا وهواجس النّفس وبنية الخوف لديها... لعلّها تأثيرات الذاكرة الشعبيّة الخرافيّة التي تسيطرُ على العقل العربي فتجعله مَيّالا إلى الأعاجيب وَلوعًا بالعوالم السّحريّة والغريب من العوالم المُجرّدة والميتافزيقيّات، رغم تسليمنا بوجود الجنّ وحقيقته(19). بينما يختلفُ هذا التصوّر لدى العقل العلمي وبالخُصوص لدى صُنّاع الحضارة الماديّة، وهذا ما تمّ تشخيصُه عن طريق السّرد من خلال مُناجاة مسعود الضبّ لنفسه قائلا: «تُرى لِمَ لَمْ يَرَ ميشيو باتيستا ما رأيْتُهُ؟... لقد رأيتُ وأنا أقضي حاجتي الصّغيرة امرأتين كأنّني أعرفهُما... ثمّ رأيتُ وأنا آوي إلى مَوْضعي فرقة من الجنّ تعزف تحت شجرة التّين الضّخمة وقد اشتعلت فيها المصابيحُ»(20).

يمكن أن نُحلّل أنثروبولوجيّا شخصيّة القرَويّ التونسيّ البسيط في تلك الفترة التي يعودُ إليها المؤلّف سرديّا وما كان يكبّلها من خوف وعجز. فالتّوصيف السّرديّ أشار إلى تفاصيل صغيرة في عالم الجنّ هي في الحقيقة تفاصيل عالم الانسان تُخامِرُهُ عندما يكون في خلوته أو عندما يشعُرُ بالوحدة في شكل من أشكال الكوابيس أو الرّؤيا أو أحلام اليقظة. ونحنُ نتساءلُ مع مسعود الضبّ، بطل الحكاية، لماذا لا يرى الجنَّ إلاّ من يعتقدُ به أومن يُعشّشُ في خياله وأحلامه ورُؤاه؟... بعيدا عن عالم الحقيقة يصُوغ الخالدي حكايات الجنّ وتفاصيل القرية الصغيرة وعالم البدو الذي داهمته الحضارة الجديدة صياغة سرديّة تخييليّة سحريّة(21) هدفه في ذلك صياغة نصّ روائي كثيف الايحاء والتخييل يجمعُ جملة من العناصر الحكائيّة في سياق حبكة سرديّة مُحْكمة النّسج.

الرّوائي وعلاقته بالسّوسيوتاريخي:

تثيرُ رواية الحفيدة مبحثا هامّا في شكل من أشكال المقارنة بين العرب والغرب من خلال دراسة التّاريخ الحضاري والعناية بالتّراث، تراث الأجداد من كنوز تاريخيّة وعُلوم ودُرَر فنّية وجواهر معرفيّة. فشخصيّة الحفيدة (ونقصد هنا أليساندرا) قطبٌ محوريّ في الرّواية جمع حوله محمّد الخالدي قضيّة العناية بالتّاريخ وجمعه ودراسته، ومن خلال لعبة الإخفاء والإظهار (الحضور والغياب) وتدخّلات الرّاوي في تنظيم سيرورة الأحداث، مجسّدا بذلك شخصيّة الرّاوي المُحايد ظاهريّا ولكنّه يُضمرُ موقفا نقديّا لاذعا(22) دون أن يُفصح عن ذلك. فالفرق بين العربيّ والغربيّ أن الأوّل مسكون بالخرافة والعجز وحتى الأحفاد المُتعلمون الذين يمتلكون الفكرة تغيبُ عنهم الإرادة فلا يواصلون الحُلمَ من أجل تحقيق تلك الفكرة وتنفيذها، وهذا ما أشار إليه المؤلف من خلال شخصيّة «فتحي»، حفيد الطيّب بوساحة إذ يقول على لسان الرّاوي: «عاد الحفيدُ على درّاجته النّاريّة طائرا حتى إذا اقترب من السّكة الحديديّة خفّض من سُرعته في تلك اللحظة، انقدح في ذهنه ما يُشبه الكشف عنوان كتابه الذي يَنوي وضعه وإذا هو: جاهليّة الأجداد وجهل الأحفاد، مع عنوان فرعيّ: دراسة سوسيو-أنثروبولوجيّة لإحدى

قبائل الجنوب الغربي»(23). نلاحظ إذن أنّ الفكرة وَقّادَةٌ طريفة عظيمة، ولكننا لم نجدْ -ونحن نتابعُ قراءة الرّواية إلى سطرها الأخير- أيّ إشارة مُباشرة أو غير مُباشرة إلى تحقّق تلك الفكرة. في المُقابل نجدُ أفكارا عظيمة تتحقّق لدى أحفاد آخرين هم الأوربيون ولعلّ خير دليل على ذلك ما تحقّق للزوجين الشّابين (أليساندرا وأمبرتو) وما أنجزاه من دراسات كثيرة كان محاورها حضارات العرب مشرقا ومغربا مثل دراسة «رقصة المولويّة» التي تعرَفُ بها بلاد الشّام وعلاقتها بظاهرة التصوّف، أو دراسة حول معمار قلعتيْ دمشق وحلب، أو دراسة بعنوان عَبَق الشّرق: دراسة عن الحُليّ وعالم المرأة بكُلّ من الشّام واليَمَن، أو دراسة عن ديانات الشرق القديم (البوذيّة، الهندوسيّة، الطّاويّة، الكونفوشيوسيّة، الفرعونيّة، الإسلاميّة...) ثمّ أخيرا التنقيبُ عن آثار الرّومان بالجنوب الغربي لتونس وبعض المدن الأخرى وفق خرائط دقيقة. فحركة التّنقيب محفوفة بالسّريّة والكتمان وجميع أحلام الأحفاد الأجانب تحققت في الرواية بينما لم يتحقق حلم واحد للأحفاد المحليين. إنّ الفرق إذن بين تنقيب السّكان المحليّين وتنقيب عُلماء الآثار وصائدي الكنوز هو امتلاك الحقيقة العلميّة أوّلا ثمّ التكنولوجيا الدّقيقة ثم الإرادة. يقول السّاردُ على لسان أحد الرُّعاة الذين عثروا على آثار التّنقيب، وقد هَوَى فيها أحدُ خرافه: «رَمَى عَصَاهُ عند باب الحوْش وهو يُرعِدُ ويُزْبِدُ على غير عادته... وعندما رأى شقيقهُ الأصغر يخرُجُ من الغرفة التي يتقاسمُها مع أمّه قال له بلهجة أشبهَ ما تكون بالتّوبيخ، وكان يعرفُ أنّ له علاقة ببعض المَهْوسين بالبحث عن الكُنوز، «الرّجال اطّلّع في اللّويزْ من كَرْش الأرضْ ونَحْنا نَتْفَرّجُوا عليهم»(24).

هذا النّجاحُ بالنّسبة إلى الغربيّ في شخصيّة الحفيدة (أليساندرا) يُثيرُ قضيّة الاستعمار من جديد وهو استعمارٌ علميّ فكري ومعرفي بعد أن كان عسكريّا وسياسيّا، حيث يصبحُ ذلك الأوربيّ القابعُ خلف البحار يمتلكُ حقيقة معرفيّة تمكّنه من أن يُدرك تفاصيل المكان الذي ينامُ فيه هذا العربيّ ويعرف مكوّناته وأسرارهُ. هي مُقاربة تاريخيّة حضاريّة يناقشُها الخالدي تخييليّا فإذا كانت الرواية قصّا تخييليّا ذا طابع تاريخي عميق، ممّا يؤكد العلاقة الوطيدة التي تربط بين التّاريخ والسّرد، فإنّ مَرَدّ هذه القرابة طبيعة الفنّ الرّوائي الذي ينهض على تصوير الواقعي والمَعيش تصويرا فنّيا أدبيّا، وقد شرح النّاقد غراهام هوغ العلاقة بين التاريخ والرواية فأكّد أنّ كلّ الروايات تاريخيّة إذا تناولنا الرّواية بمعناها العام وهو ارتباطها بالواقع المعيش(25).

خــاتــمــة:

رواية الحفيدة لمحمّد الخالدي مقاربة أنثروبولوجيّة تخييليّة -إن جاز لنا قول ذلك- طرحت بُعدا فكريّا طريفا رغم التزامها بنسق السّرد واستجابتها لنظام الحبكة القصصيّة، فقد تَضَامّتْ فيها زوايا النظر التاريخيّة والأدبيّة وكذلك الغرائبيّة والشّعبيّة، فكانت نسْجا فنّيّا سرديّا حقّق مُتعتيْ القراءة والتّفكير وذلك مَرَدّهُ ترابط فنّ القصّ وفعل النّقد وهي سمَة من سمات الرّواية الحديثة كما يعود إلى كونها تنخرط ضمن الرّواية المُعاصرة في كونها صاحبة رؤية ومشروع(26). وقد التزم المؤلف بحسّ نقديّ غير مباشر هو سليل عالمه الشعري باعتباره شاعرا له تجربة شعريّة مُعتبرة. هذا الحسّ النّقدي نلاحظ تناميه بين السّطور كلما أوغلنا في القراءة، فكانت «الحفيدة» رواية ذات عالم تخييليّ تلتقي في رحابه حضارات متعدّدة وثقافات مُتغايرة و لغاتٌ متنوّعة وشخصيّات تنتمي إلى أجناس مُختلفة تتحرّك في فضاءات يتجاذبُ فيها التّاريخيّ والخيالي والواقعي والمرجعي. هي عالمٌ يختزل المسافة بين مُجتمعات مختلفة، يُمارسُ كاتبها خلقا فنّيا، مُوَلّدا من خلاله أفكارا تُحرّضُ على التّساؤل ومُمارسة فعل النّقد حول علاقة الذّات بعالمها وبالآخر.

الهوامش والإحالات

1) راجع: Bakhtine M. Esthétique et Théorie du Roman. Gallimard. 1981. p141-149

2) صدرت رواية «الحفيدة» للشّاعر والرّوائي التّونسي محمّد الخالدي عن الدّار التونسيّة للكتاب سنة 2012 وهي الرواية الثالثة في رصيد الكاتب الذي يُعتبر حديث عهد بالكتابة الروائيّة. حيث صدرت له إلى حدّ الآن رواية «سيّدة البيت العالي» بتونس سنة 2008 ورواية «رحلة السّالك» تونس 2011 وهذه الرواية التي نتناولها بالدّرس. بينما رحلته في أرض الشعر طويلة ثريّة تعود إلى سنة 1974 تاريخ صدور مجموعته الشعرية الأولى «قراءة الأسفار المحترقة»، وله انتاج شعريّ مُعتبرٌ يستحقّ الدّرس.

3) الكتابة الجديدة نقصد بها تقنيات الكتابة في الرّواية الجديدة (Nouveau Roman) التي نظّر لها جملة من النّقاد الغربيين مثل ميشال بوتور... أو ما وقعت تسميته برواية التّجريب في الأدب العربي الحديث. والتّجريب ظاهرة فنّية طالت جنسيْ النثر والشّعر ومن أهمّ تقنياتها: التنقيط، الفصول، البياضات، الرموز، الإلصاق (الكولاج)، التضمين، التّناص، الأمثال، الشّعر، الأرقام، الهوامش، اللّغات الأجنبيّة....

4) راجع: Jakobson. R. Huit Question de Poétique. ed. Seuil. Paris. 1977. p16

5) انظر:

Marth. Robert. Romans des Origines et Origines des Romans. Collection "Tell". Gallimard. Paris. 1976. P39.

6) راجع: باختين: الخطاب الرّوائي. ترجمة محمّد برّادة. ط1. دار الفكر - القاهرة. 1997. ص88.

7) الخالدي (محمّد): الحفيدة. الدّار التونسيّة للكتاب. تونس. 2012. ص5.

8) نفس المرجع السّابق. ص 6.

9) رغم الإختلاف في المصطلحات (أمكنة/ فضاءات) إلاّ أنّ الشائع في الدّراسات الرّوائيّة العربيّة هو مُصطلح الفضاء الذي وفد نتيجة الترجمة والتّعريب خاصّة عن الفرنسيّة لمصطلح «espace». راجع عبد الملك مُرتاض: في نظريّة الرّواية-بحث في تقنيات السّرد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم الفكر. الكويت- العدد240. ديسمبر 1998. ص 142.

10) رواية الحفيدة (مرجع سابق). ص 10.

11) نفس المرجع، ص 11.

12) نفس المرجع. ص 147.

13) باختين: أشكال الزمان والمكان في الرّواية. ترجمة يوسف حلاّق. وزارة الثقافة- دمشق. 1990. ص 105.

14) رواية الحفيدة. ص 13.

15) تحدّث الجاحظ عن الجنّ وأعراسهم، كما أضاف أنّهم يتزاوجون مع الإنس. راجع الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): كتاب الحيوان. ج1. ط2. تحقيق عبد السلام محمّد هارون. مصر. (د.ت) ص 188.

16) راجع: شبل (مالك): معجم الرّموز الإسلاميّة. دار الجيل للطباعة والنشر والتّوزيع. ط1- بيروت 2000. ص 176.

17) رواية الحفيدة. ص 24.

18) «الجنّ أرواحٌ خفيّة تتشكّلُ بصور مختلفة» أنظر: أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والإجتماعي. للأب جرس داود. المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر. بيروت 1981. ص 170. راجع كذلك لسان العرب لابن منظور: م13- دار صادر بيروت. 1992. ص 195.

19) ورد في القرآن الكريم: «وأنّه كان رجال من الإنس يعوذون برجال من الجنّ فزادوهم رهقا». الآية 6 من سورة الجن.

20) رواية الحفيدة. ص 27.

21) السّحري جزء من التّخييلي، «وليس الموقف من الأحداث المرويّة هو ما يُميّز السّحري ولكن طبيعة الأحداث نفسها». راجع: تزفيطان تودوروف: الغرائبي والسّحري. ترجمة أحمد منور، عن مجلّة اللغة- قسم اللغة العربيّة وآدابها- جامعة الجزائر. العدد18. نوفمبر 2008. ص40.

22) الرّاوي هو الذي يجسّد المبادئ التي ينطلق منها في إطلاق الأحكام التقويميّة والذي يخفي الشّخصيّات أو يظهرها، ويختار التّتالي الزّمني والإنقلابات الزّمنيّة». راجع تزفيطان تودوروف: الشّعريّة. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر- الدّار البيضاء. 1987. ص56.

23) رواية الحفيدة. ص 40.

24) نفس المرجع، ص 175- 176.

25) راجع: وتّار (محمّد رياض): توظيف التراث في الرّواية العربيّة المعاصرة. منشورات اتحاد الكتّاب العرب. دمشق. 2002. ص 102.

26) راجع: غيلوفي (خليفة): التجريب في الرّواية العربيّة بين رفض الحدود وحدود الرّفض. الدّار التونسيّة للكتاب. 2012. ص 179.



إشكـاليّـات قصيـدة النّثـر العربيّـة

زهير العلوي/باحث، تونس

■ إشكالية المصطلح:

ظهرت في الساحة الأدبية العربية عديد المصطلحات التي لا عهد للذهنية العربية بها مثل: الرواية، المسرح، السينما... وقد لاقت هذه المصطلحات قبولا ورواجا لدى القارئ العربي، دون أن يحتدّ حولها النقاش أو أن توضع في مساومة الرفض والقبول. وهو ما يدلّ على أنّ المتلقي العربي ليس في حالة قطيعة مع كل ما هو جديد وإنما بوسعه استيعاب الأشكال الفنية الجديدة والتعرّف على خصوصياتها، إيمانا بأنّ الإبداع فعل إنساني لا يعترف بحدود

الأوطان، وباختلاف الأيديولوجيات وإنما هو مقاومة لكل أشكال العدمية التي تهدّد الإنسان المعاصر.

غير أنّ ظهور مصطلح قصيدة النثر أحدث ضجّة لا مثيل لها في تاريخ الشعر العربي، وهو ما يدفعنا إلى استعراض بعض آراء الشعراء والنقاد حول هذا المصطلح للكشف عن فحوى الجدل القائم أوّلا ولمحاولة كشف أسباب هذا الخلاف ثانيا.

إذا ما تعاملنا مع هذا المصطلح ظاهريا، نلاحظ التناقض الماثل بين المفردتين «قصيدة» و«نثر» وهو ما يحيل مبدئيا على حتمية التنافر بينهما لا التآلف «فهذا المصطلح تمّ التعامل معه من منطلق معناه اللغوي المباشر، الذي أحدث نوعا من الرفض للخلط القائم بين كلمتي «قصيدة» و«نثر»»(1).

وهذا ما حدا بأغلبية الرافضين لهذا المصطلح من شعراء ونقاد إلى الحث على إعادة تسميتها كقول الدكتور عبد الحميد جيدة «وكان من المفروض أن تسمّى هذه القصيدة النثرية بقصيدة الشعر الحرّ»(2). وقد وافقه في ذلك عديد الشعراء والنقاد مثل الناقد محمد عزام بقوله: « أمّا قصيدة النثر فأطلقت أيضا خطأ وكان الأحرى بالشعر الذي أطلقت عليه أن يدعى بـ (الشعر الحرّ)»(3).

فالتسمية في حدّ ذاتها تولدت منها إشكاليات شتى ومثّلت موطن وهن وجب إعادة مراجعته: «وقد أشرنا سابقا ونحن نؤكّد هذا، ألا سبيل إلى إقناعنا بشرعية «قصيدة النثر» إلاّ أن تنقد نفسها بنفسها بادئة من اسمها»(4).

ولئن اتفق الدكتور عبد الحميد جيدة والناقد محمد عزّام على إطلاق

تسمية «الشعر الحرّ» على مصطلح قصيدة النثر، فإنّ الناقد المغربي عبد الله شريق حاول تقديم مصطلحات بديلة: «وقد اقترحت في هذا الإطار مجموعة من المصطلحات البديلة مثل الحساسية الشعرية الجديدة، الجيل الشعري الثمانيني، والتجربة الشعرية الجديدة(5). ويبدو أنّ هذا الأخير ملائم على الأقلّ في المرحلة الراهنة رغم أنه لا يعبر، هو أيضا، بدقة عن خصوصية هذه الحركة وما يميّزها عن باقي حركات التجديد في الشعر العربي»(6).

كما حاول الدكتور جميل حمداوي(7) أن يثبت أنّ قصيدة النثر تسمية خاطئة وكان بالأحرى أن تسمّى إمّا «الشعر الحرّ» أو شعر الانكسار لأنّ التجربة الشعرية الجديدة كسرت كل شيء، وخرجت عن كل معايير الكتابة الشعرية القديمة.

ولا شكّ أنّ الحكم على شعرية النصوص انطلاقا من المصطلح الذي تنضوي تحته سيترتب عليه مظالم شتى، ومغالطات عدّة لا تخدم تطوّر الإبداع بقدر ما تعيقه لأنّها بدل أن تخوض في شعرية النصوص، أصبحت تخوض في منطقية المصطلحات من عدمها انطلاقا من ترسّبات فكرية وذهنية هي غير منطقية بالأساس. لأنها تعتقد أنّ النتاجات الأدبية التاريخية صالحة لكلّ زمان ومكان، ويشير تعدّد الأسماء «التي أطلقت على النمط الكتابي الشبيه بالشعر والنثر معا»(8) إلى أنّ إشكاليّة المصطلح أخذت مأخذ الجدّ واختلف حولها السواد الأعظم من الشعراء والنقاد فتعدّدت التسميات التي راجت حولها «وهذه بعض الأسماء التي أطلقت على قصيدة النثر منذ نشأة الشبيه عام 1905 حين كتب أمين الريحاني أوّل نصّ من نوع (الشعر المنثور) وحتى عام 2001:

1 - الشعر المنثور - 2 - النثر الفني - 3 - الخاطرة الشعرية - 4 - الكتابة الخاطراتية - 5 - قطع فنيّة - 6 - النثر المركّز - 7 - قصيدة النثر - 8 - الكتابة الحرّة - 9 - القصيدة الحرّة - 10 - شذرات شعرية - 11 - الكتابة خارج الوزن - 12 - القصيدة خارج التفعيلة -13- النص المفتوح -14- الشعر بالنثر -15- النثر بالشعر -16- الكتابة النثرية -شعرا -17- الكتابة الشعرية -نثرا -18- كتابة خنثى -19- الجنس الثالث -20- النثيرة -21- غير العمودي والحرّ -22- القول الشعري -23- النثر الشعري -24- قصيدة الكتلة -25- الشعر الأجدّ»(9).

من خلال هذه الإحصائية التي قام بها الناقد الأردني عز الدين المناصرة لمختلف التسميات التي أطلقت على ما يسمّى حاليا بقصيدة النثر نلاحظ أنّ المصطلح الوحيد الذي أحدث ضجّة نقدية ولاقى الرفض من قبل عديد الشعراء والنقاد والمتلقين هو مصطلح «قصيدة النثر» حتى أصبح بمثابة النكسة في تاريخ الشعر العربي كما ذهبت إلى ذلك نازك الملائكة بقولها: «وإنّما التصنيف وتسمية الأصناف نتاج الحياة الفكرية للأمم، كلّما كانت الأمّة أعرق في الفكر والحضارة، كانت تفاصيل التسميات أكثر وأدقّ. وعلى هذا لا تكون تسمية النثر شعرا أكثر من نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر العربي إلى الوراء قرونا كثيرة»(10).

تعتبر نازك الملائكة أنّ مصطلح قصيدة النثر يفتقر إلى الدقة المصطلحية وليس إلاّ انعكاسا لحالة الخلل والهشاشة التي تسود الساحة الأدبية العربية فهو جمع بين نقيضين في نظر العديد من الشعراء والنقاد. غير أنّ الناقد والشاعر عز الدين المناصرة يؤكّد أنّه بالإمكان الجمع بين الشعر والنثر وأنّ مصطلح «قصيدة النثر» شقّ طريق النجاح وربح معركة القبول والرفض واستقرّ كمصطلح مناسب «ففي التسعينات وصلت قصيدة النثر إلى (درجات عالية من الشاعرية) و(درجات عالية من النثرية)، أي إلى درجة الإشباع وهذا ما يؤكّد صحّة التسمية الشائعة (قصيدة النثر). فقد وصلت قصيدة النثر إلى ما يسمّى (بالنصّ المفتوح) و(الكتابة الحرّة) لهذا أرى أنّ مصطلح (قصيدة النثر) هو المناسب لمواصفاتها»(11).

إذا ما تقصّينا مختلف الآراء المتعلقة بمصطلح «قصيدة النثر» نلاحظ أنّ أغلب الشعراء والنقّاد يجمعون

على الالتباس الحاصل في التسمية وفي تهمة الاغتراب التي تحملها «قصيدة النثر» بما أنّها مستجلبة من ثقافة غير ثقافتنا، فهي ترجمة حرفية للمصطلح الأجنبي Poème en Prose الذي استعمله بودلير وبعض من معاصريه ثم سرعان ما راج في المرحلة الحديثة ويقر أدونيس بذلك في قوله: «ولعلّنا نعرف جميعا أنّ قصيدة النثر وهو مصطلح أطلقناه في مجلّة «شعر» إنّما هي -كنوع أدبي- شعري نتيجة لتطوّر تعبيري في الكتابة الأمريكية الأوروبية»(12).

ولكنّ السؤال المطروح لماذا تقبّل المتلقي العربي الرواية والسينما والمسرح مثلا دون أن تحدث هذه المصطلحات مبالغة نقدية مثلما أحدثت ذلك «قصيدة النثر»؟

إنّ التشنّج الذي رافق ظهور مصطلح «قصيدة النثر» ليس مأتاه التناقض الذي تحمله التسمية فقط وإنّما السبب الرئيسي يعود إلى أنّ هذه التسمية خلخلت بنيان الذاكرة الأدبية العربية التي تتوهّم أنّها أحاطت بكلّ حيثيّات الفن الجمالية في منجزها التأسيسي. إذ كيف يمكن أن نجمع حاضرا بين مصطلحين هما متناقضان سالفا؟ ألا يؤدي هذا إلى تهاوي صنم التراث الأدبي الذي هو مقدّس جمالي للعبادة فقط كما يروّج البعض؟

وبالتالي فإنّ الذهنية العربية يمكن أن تتقبّل مصطلحا جديدا غير مألوف وتستسيغه وتنسجم معه كما كان الحال مع الرواية مثلا، ولكنها من الصعب جدا أن تتقبّل مصطلحا له جذور تراثية تهدّد مسلّمات الذاكرة الجماعية المشتركة التي تعتبر أنّ مصطلح «قصيدة» و مصطلح «نثر» هما مصطلحان متناقضان وجمعهما سيؤدي إلى تهاوي الحدود الأجناسية التراثية لأنّ «تاريخ الذاكرة، هو الذي يحمي الحقل المفتوح خلف الحاضر من خلال تمثّل الماضي برمّته»(13)، وهو ما يفسّر الجدل القائم حول مصطلح قصيدة النثر، الذي كلّما حاولوا إقصاءه إلاّ وازداد انتشارا، وكلّما حاولوا استبداله إلاّ وترسّخ أكثر ليصبح شبيها بأفعى الهيدرا (14).

وأخيرا يمكن أن نستنتج أنّ الخطاب النقدي المتعلّق بمصطلح قصيدة النثر بلغ حدّ التشتت وظل يفتقر إلى الإقناع الذي أمسى هاجسا يراود الشعراء والنقاد على السواء كما رافقته فوضى من المصطلحات لأنّ هذه التسمية (قصيدة النثر) تعصف بالحدود الأجناسية المستقرة في ذهنية المتلقّي وتطرح جملة من الأسئلة التي يقابلها في النهاية صمت المفهوم.

وإضافة إلى التناقض في مستوى التسمية المباشرة «قصيدة النثر» فإنّها تطرح إشكالا على درجة عالية من الأهمية وهو إشكال التجنيس.

إشكالية الانتماء الأجناسي:

تقوم نظرية الأجناس الأدبية على تصنيف النصوص حسب المعايير التي يختصّ بها كلّ جنس أدبي حتى تحافظ على استمرار سلطوية المذاهب التقليدية التي طالما تعسّفت على إبداعات شتّى وطمستها في مقابر النسيان من أجل التأسيس لنموذج أوحد يقوم على إعادة المثيل ويرفض كلّ خلق جديد.

والراسخ في الأذهان أن الشعر والنثر جنسان متمايزان، مختلفان في خصائصهما إلى درجة أنهما يصلان حدود التناقض في أحايين كثيرة فـ «الشعر أسعدك الله كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستخدمه الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق»(15) على حدّ تعبير ابن طباطبا الذي يخصّ الشعر بالنظم، وكلّ ما هو غير منظوم يصبح نثرا، فخاصية النظم هي الملمح الأهمّ الذي ميّز على أساسه أغلب النقاد بين الشعر والنثر، فالقصيدة «إمّا أن تكون قصيدة، وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرا، وإما أن تكون نثرا فهي ليست قصيدة»(16).

هكذا مثّل النظم مقدّسا جماليا لطالما التصق بمفهوم الشعر وكلّ ما ليس شعرا عدّته المؤسسة النقدية نثرا. وهذه المعادلة مثلت حقيقة سرمدية استسلم لها أغلب الشعراء والمتلقين.

غير أنّ الحداثة التي شهدتها المجتمعات العربية حتمت ضرورة مراجعة كلّ المسلمات الأدبيّة التراثية من أجل الحدّ من هيجانها السلطوي المميت الذي قيّد الإبداع الفردي وأطلق العنان للخطاب الجماعي.

وفي إطار ثنائية «الشعر» و«النثر» ظهر مصطلح قصيدة النثر الذي خلخل مفهوم الهويّة الأجناسية أوّلا وبثّ البلبلة في ذهنية المتلقي ثانيا. وهو ما يدفعنا إلى التساؤل: ما هو الفرق بين الشعر والنثر من منظور حداثي؟ هل من الممكن الجمع بين هذين الضدين التاريخيين في نفس المنجز النصّي؟

وإذا حظي الشعر بالأفضليّة تاريخيا فهل إنّه نزل إلى مرتبة النثر أم أنّ النثر ارتقى إلى مرتبة الشعر حتى يُتاح لنا جمعهما أجناسيا؟ ألا يؤدّي هذا التوحّد الأجناسي إلى ذوبان الحدود الفاصلة بينهما؟ أم أنّ روح العصر تقتضي هدم الحواجز بين الأجناس الأدبية؟ ثمّ هل أنّ تاريخ الأدب هو تاريخ تثبيت لهويات أجناسية لا تقبل التغيّر؟ ألا يعدو الثبات من هذا المنطلق صفة يجب هدمها لفتح الآفاق أمام التجارب الإبداعية حتى تتخلص من دكتاتورية التنميطات الماقبلية التي تقتل الفن وتلجم حرّية الذات الكاتبة في نسج عالمها الخاص؟ أما آن الأوان لإحداث فوضى أدبية نعيد على أساسها ترتيب عالم الأدب لأنّ اجترار الموروث حوّل الابداع إلى مجرّد فعل عدمي؟

طُرحت قضية تجنيس قصيدة النثر بقوّة لا مثيل لها لما تتّسم به من عسر في الإمساك بثوابتها إلى درجة دفعت بشاعر مثل Aragon إلى القول: «لا توجد قواعد تمكّننا من التعرّف على الفرق بين قطعة من النثر معزولة وبين قصيدة النثر»(17) إلاّ أنّ أغلب شعراء قصيدة النثر يعتبرون أنّ روح العصر تقتضي الانطلاق من الشعر نحو النثر ومن النثر نحو الشعر وحيث يلتقيان تكون قصيدة النثر؛ وهو ما رفضه معارضوها داعين إلى ضرورة التمييز بين الشعر والنثر كقول نازك الملائكة: «والواقع الذي لا جدال فيه، أنهم إذا لم يعترفوا بأنّ الشعر شعر، والنثر نثر، فلا بدّ أن يعترفوا بأنّ بينهما فرقا واضحا»(18).

وقد قدّم أدونيس الذي يعتبر من الرواد المؤسسين لقصيدة النثر الفروق بين الشعر والنثر في قوله: «إنّ قصيدة نثرية يمكن أن لا تكون شعرا ولكن مهما تخلّص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر. أوّل هذه الفروق، هو أنّ النثر اطّراد وتتابع لأفكار ما، في حين أنّ هذا الاطّراد ليس ضروريا في الشعر، وثانيهما هو أنّ النثر ينقل فكرة محدودة. ولذلك يطمح إلى أن يكون واضحا، أمّا الشعر فينقل حالة شعورية أو تجربة ولذلك فإنّ أسلوبه غامض بطبيعته. والشّعور هنا موقف، إلاّ أنّه لا يكون منفصلا عن الأسلوب كما في النثر بل متّحد به ثالث الفروق هو أنّ النثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية معينة ومحدودة، بينما غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدّد دائما بحسب السحر الذي فيه، وبحسب قارئه»(19).

أمّا جان كوهين فيرى أنّ الاختلاف بين الشعر والنثر «لا يتجلّى في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية بل في نوعية العلاقات الخاصّة التي تنشئها القصيدة بين الدّال والمدلول من جانب وبين المداليل في ما بينها من جانب آخر»(20).

وما يمكن أن نلاحظه في الخطاب النقدي الحديث أنّ أغلب النقاد أسقطوا خاصّية النظم التي كانت تعتبر ملمحا رئيسيا في تحديد التمايز بين الشعر والنثر وبحثوا عن فوارق أخرى. فكما يتميز الشعر بكثافة المعنى والإيجاز والصورة والموسيقى والنزوع إلى الوجدان يختصّ النثر بالمنطق والوضوح والعبارة غير الموزونة.

وقد أكّد أُنسي الحاج على انتماء قصيدة النثر إلى جنس الشعر في بيانه النقدي الذي صدّر به مجموعته الشعرية «لن» (وهي مجموعة من أهمّ القصائد النثرية العربية حتى الآن) كقوله مثلا: «هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟ أجلْ، فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر، لقد قدمت جميع التراثات الحيّة شعرا عظيما في النثر ولا تزال. ومادام الشعر لا يعترف بالوزن والقافية، فليس هناك ما يمنع أن يتألّف من الشعر نثر، ومن شعر النثر قصيدة نثر»(21).

يعتبر أنسي الحاج أن قصيدة النثر تنتمي إلى جنس الشعر مؤكّدا على أنّ مادّة قصيدة النثر هي النثر، والذي إذا شكّل بطريقة مخصوصة يمكن أن نخرج منه قصيدة، ونظرا إلى أنّ قصائد النثر تختلف تجاربها من شاعر إلى آخر. وقد يطال الاختلاف حتى تجربة الشاعر الواحد إلى درجة يصبح فيها «الإمساك بتوابت هذا الجنس أمرا عسيرا جدّا»(22) فإنّ هناك من يعارض انتماء «قصيدة النثر» إلى جنس الشعر وينسبها إلى جنس النثر مثل الدكتور علاء الدين عبد المولى بقوله: «لماذا لا نطلق على (قصيدة النثر) (نثرا) ينتمي إلى النثر العربي؟ نرى أنّ ذلك وبكل جدارة يتيح لـ (قصيدة النثر) أن تجد جذورها في نثر عربي من حقّها أن تطوّره، وتضيف إليه، ومن هنا تزعم أنّ (قصيدة النثر) هي تطوير لـ(النثر) العربي لا للشعر. ونعتبرها ثورة في النثر لا في الشعر»(23).

ولا يقف الأمر عند الخلاف بين انتمائها إلى الشعر أو النثر الذي هو في العمق خلاف إيديولوجي بين تيار الحنين الرجعي والتيار الحداثي الجارف، بل يتجاوز الشاعر والناقد الأردني عز الدين المناصرة هذه التصنيفات باقتراح أن تصنّف قصيدة النثر ضمن جنس أدبي ثالث فـ «قصيدة النثر رغم تسميتها الإشكالية، جنس أدبي ثالث لا نشكك بمشروعية وجوده الواقعي، بل العكس تماما، نحن نرى أهمية قصيدة النثر في الحياة الثقافية ولكننا تشكّك في إدراجها في جنس الشعر الخالص أو جنس النثر الخالص فلماذا لا نقول إنّها جنس ثالث له جذور عربية وعالمية وكفى(24).

وهذا التصنيف الذي قدّمه المناصرة من شأنه أن يلغي تبعية قصيدة النثر إلى الشعر أو النثر ويمنحها الاستقلالية التي قد تساهم في ارتقائها فنّيا وتزيح عنها هذا الخلاف الفوضوي الذي يعرقل تطورها. وقد حاول المناصرة تأكيد أطروحته بقوله: «وممّا يؤكّد أطروحة (الجنس المستقبل) ما يلي:

1 – الإيقاعات التي لا تُحصى في قصيدة النثر.

2 – التداخل بين الأنواع الشعرية والنثرية مما يوصل قصيدة النثر إلى (نص الأنواع) أو النص المفتوح.

3 – المنجز النصي الواسع جدّا بصدور آلاف المجموعات المطبوعة مما جعله ينتقل من مرحلة (التبعية للشعر) و(التبعية للنثر) إلى مرحلة وضوح ملامح الهوية الخاصة(25).

تعدّدت محاولات تجنيس قصيدة النثر من قبل الشعراء والنقاد لكنّ مسألة الحسم فيها مازالت هاجسا يراود الجميع نظرا لغياب براهين مقنعة، خاصة وأن الخوض في مسألة التجنيس ظلّ يحتكم في غالبه إلى جدلية الامتثال أو عدم الامتثال إلى النموذج المؤسس دون الايمان بأنّ الخصائص النوعية لكل جنس خاضعة ضرورة للتغيّر بمرور الزمن ثمّ إنّ أغلب الآراء تحكمها النزعة الايديولوجية الانفعالية التي لا تحتكم في إنتاج خطابها على مباشرة النص الشعري، وبالتالي قراءة الآخر وإنما ترتكز على الحكم وفق مدى استجابة «قصيدة النثر» لمبدإ إعادة المثيل الذي من واجبه الحفاظ على استقرار الذاكرة الشخصية للمتلقي. وهو المنحى الذي حاربته قصيدة النثر لأنّها تجربة شخصية منفلتة من أسْر التقنين ثائرة على القوالب الجاهزة، وهو ما تسبّب في ظهور هذه الفوضى المتعلّقة بمسألة التجنيس التي مالت كفّتها إلى انتساب قصيدة النثر إلى الشعر رغم أنه من الممكن دراستها كظاهرة ثقافية قدمت عطاء كمّيا ونوعيا يخوّل لها أن تُدرس بعيدا عن ضوضاء النقد الانفعالي. ثم إذا كان الشعراء أنفسهم يعتبرونها تنتمي إلى جنس الشعر لأنّها تتمّع بالقصدية فلماذا يحاول الخطاب النقدي أن يقمع جمالية هذه الممارسة باسم وهم السلطة التي يمتلكها والتي تدّعي أنّها امتلكت خطابا نقديا سرمديا يخوّل لها معالجة النصوص الابداعية في كلّ زمان ومكان؟ أما آن أوان استقلال الخطاب النقدي وتخلّيه عن طموحه المثالي في الوصول إلى درجة الخطاب الرسمي؟

إشكالية الإيقاع:

يعتبر الايقاع من أكثر المصطلحات جريانا في الخطاب النقدي لأنه من أكثر المفاهيم الإجرائية في معالجة النص الأدبي عموما والنص الشعري على وجه الخصوص، وبقدر تواتره يشعر المتلقي أنّه مفهوم بيّن واضح المعالم والمجالات في حين أنّ التوقّف عنده والتفكر فيه يوقع صاحبه في تردّد يجعله يشكّ في كلّ يقين توهّمه فهو «مفهوم متنام متطوّر من عصر إلى آخر ومن شخص إلى آخر في إطار العصر الواحد»(26). غير أنّ المقاربات النقدية العربية قديما تعسّفت على هذا المفهوم الزئبقي وحاولت تقنينه لتجعله مرادفا لعلم العروض الذي اعتبرته، المؤسسة النقدية صنما جماليا يجب على الشعراء عبادته ومن ثمّة إفراغ الخطاب فيه، كي يصبح هذا الخطاب منتميا إلى جنس الشعر: «فالشعر أسعدك الله كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستخدمه الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق»(27). ويظهر من خلال قول ابن طباطبا أنّ الوزن فيصل تفرقة بين أجناس المخاطبة، إذ الفارق بين الخطاب النثري والخطاب الشعري هو النظم. ويعتبر ابن رشيق القيرواني أنّ «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية»(28). أمّا قدامة بن جعفر فقد بالغ في الاحتفاء بقيمة الوزن وعرّف الشعر بقوله «قول موزون يدلّ على معنى»(29).

وما يمكن أن نلاحظه من خلال هذه التعريفات أنّ التصوّر النقدي القديم يماهي بين الوزن والايقاع أوّلا، ثمّ إن هذا التصوّر لم يكن منصتا إلى واقع الشعر في تلك اللحظة بمعنى أنه لم يستوعب التحوّلات التي حدثت للشعر لحظة انتقاله من فضاء المشافهة إلى فضاء الكتابة نظرا إلى أنّ الوزن والقافية مرتبطان بمبدإ السماع أساسا «فالايقاع لم يكن يؤدّي دورا جماليا بالأساس وإنّما كان يؤدّي دور شدّ النص إلى الذاكرة باعتباره بنية تقع على بنية لتجعلها أكثر تماسكا مما يستدعي بعضها في الذاكرة بعضها الآخر»(30).

ولئن كان للوزن والقافية دور تسهيل عملية التقبّل ومن ثمّة ضمان نجاح تخزين النص الشعري في الذاكرة أو ضمان تمريره شفاهيا. فإنّ قداستهما الشعرية تعود إلى خلفيات تاريخية، نظرا إلى أنّ الشعر كان يضطلع بوظيفة نفعية، إذ كان ينقل أيّام العرب، غير أنه مع نشوء الدولة وتحوّل العرب إلى إمبراطورية تحكم العالم، اصطنعت الدولة علوما وأوكلت إلى العلماء مهمّة إنجاز بحوث لتثبت الحقائق كعلم التاريخ وعلم الجغرافيا وعلم الأنساب.

وبالتالي أفرغ الشعر من أيّ وظيفة نفعية لأن تلك الوظائف أصبحت تنهض بها علوم أخرى، لتضحى «الغاية من الشعر هي أن يخلق لدينا الإحساس بالحالة الشعرية فحسب»(31). غير أنّ الإشكال يكمن في أنّ النقد الذي قام منذ القرن الثالث قد صاغ تصوّرات لماهية الشعر انطلاقا مما كان عليه لا ممّا هو عليه، واعتبر أنّ ما توصّل إليه نتائج مطلقة لها قدرة الانطباق على المنجز والمصادرة على الذي لم ينجز. وهذا التصوّر المغلوط تناسلت من صلبه مغالطات شتى كان الايقاع أبرز ضحاياها لأنّه تم اختصاره في الأدنى الممكن وهو الوزن والقافية وتمّ تغييب الممكنات الايقاعية الأخرى التي ترفض الانتظام والقولبة.

ونظرا إلى أنّ الفعل الابداعي يفترض أن تكون له الأسبقية الزمنية والمنطقية على الفعل النقدي، ويفترض في الفعل الابداعي كذلك أن يكون هو السلطة لا العكس فإن الشعر العربي شهد خروجا عن وثنية الوزن والقافية، إذ تنوعت القوافي في المزدوجات والمسمطات والأراجيز، وصرخ أبو العتاهية «أنا أكبر من العروض»(32). وزاد الموشّح في تعقيد هندسة القصيدة مع الشعراء الأندلسيين، لكن هذا الخروج عن التصوّرات التي سنتها المؤسسة النقدية تم تجاهلها من قبل النقاد لأنّها تزعزع مقولة النقاء الايقاعي الذي روّج له النقد التأسيسي والذي يتوّهم أنّ ما وصل إليه يمكن عدّه من القوانين الحتمية في حين أنه ليس سوى ممكن من الممكنات.

ومن الثابت أن التصوّرات النقدية القديمة حول مفهوم الايقاع ارتقت إلى مصاف المقدّس الجمالي الذي استمرّ في عبادته أغلب الشعراء، غير أن عواصف الحداثة الشعرية بداية مع الرومنطقية ثم قصيدة التفعيلة وأخيرا قصيدة النثر، زلزلت أغلب التنميطات الذهنية المتعلقة بالإيقاع وطرحت تناوله من زاوية ماهيته في ذاتها ومن زاوية علاقته بالخطاب ومن زاوية علاقته بالذات الباثة والمتقبلة. وتعتبر قصيدة النثر الشكل الشعري الأهمّ الذي قطع مع المفهوم التقليدي للإيقاع انطلاقا من رؤية حداثية ترى أنّ الايقاع يفيض على كل تحديد، وأنّ الوزن والقافية ليسا إلاّ «عملا تنظيريا لاحقا لتشكيل شعري سابق»(33) وأنّه آن الأوان لتخليص الشعر من «قساوة النظم وتحكّم القافية واستبدادها»(34). فمن هذا المنطلق بدأ الوزن والقافية يفقدان عظمتهما «فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر كما أنّ المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة. فربّ عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنّة كان فيها من الشعر أكثر ممّا في قصيدة من مائة بيت من مائة قافية(35). ولم يعد الشعر يعرّف بالنظم «فالنظم علم والشعر فنّ، وليس كل نظم شعرا وليس كل عالم بالنظم شاعرا»(36)، كما أنّ الفرق بين الشعر والنثر لم يعد جوهره الوزن «فإذا كانت بنية الوزن والقافية، عند القدامى، مما به يتميز الشعر عن النثر ويكتسب أخصّ خصائصه النوعية والإيقاعية، فإنّها قد أمست في مرايا المحدثين عامّة، وجماعة مجلّة شعر خاصّة، مجرّد قيْد يمارس سطوته على ذات الشاعر ويحكم عليها بأن تظلّ مأخوذة بالرقص في أغلالها مضحيّة في المقابل بكثير من أحلامها وشطحاتها خدمة لمعادلات شكلية خارجية مستعادة»(37).

هكذا انبثقت قصيدة النثر في بداياتها الأولى كشرارة غضب وثورة على دكتاتورية الوزن والقافية حتى أجبرت النظام الايقاعي القديم على الانهيار، ملغية تسلّط العروض، مؤمنة بالهدم، غير طامحة إلى إعادة بناء قوانين إيقاعية بديلة، مدركة أنّ تخلّيها عن الوزن والقافية مجازفة كبرى قد تحرمها من تأشيرة الدخول إلى ملكوت الشعر. فقصيدة النثر قد حرمت نفسها من الايقاع الخارجي وهو ما وضعها في إشكالية أحقيتها في أن تنتمي إلى جنس الشعر أوّلا، وفي إشكالية ضرورة طرح البديل الايقاعي ثانيا، خاصّة وأنّ أغلب الرافضين لها استغلوا غياب الوزن العروضي في قصيدة النثر ليهاجموها.

لقد أكّد شعراء قصيدة النثر وخاصة منهم أدونيس على أنّ الوزن والقافية ليسا تشكيلا إيقاعيا يتميز بهما الشعر العربي فقط وإنما يختص بهما الشعر العالمي، وأنّهما عنصران إيقاعيان مهمّان في تاريخ الشعر العربي عبّرا عن جمالية مخصوصة في إنشاء الخطاب الشعري وفي تقبّله، غير أنّه يمكن التخلّي عنهما والبحث عن بدائل موسيقية أخرى تتماشى وروح العصر.

وقد أقرّ أغلب الشعراء والنقّاد أنّ الوزن والقافية يمكن التخلّي عنهما لكنّهم نادوا بضرورة طرح البديل الموسيقي الذي بإمكانه أن يعوّضهما، إذ يقول نزار قباني: «إنّ نبوءتي عن مستقبل قصيدة النثر تنسجم مع الطموحات الثورية للإنسان العربي. فكما بدأ الإنسان العربي يتململ من شروطه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فمن الطبيعي أن يتململ من شروطه اللغوية والتعبيرية... الوزن والقافية ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري... إنّهما موقف اختياري... من يريد ان يتوقّف عندهما فله ذلك.. وقد لا يريد... فيمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذه أحد إلى السجن. المهمّ أن يكون ثمّة (تعويض موسيقي) للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية»(38).

ونظرا إلى أنّ شعراء قصيدة النثر رفضوا التعويل على الايقاع الخارجي في كتابة نصوصهم فإنهم في مقابل ذلك ركّزوا أغلب اهتماماتهم على ضرورة توفر بديل موسيقي يرى أدونيس أنه يتأتّى من «موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدّد كل لحظة»(39). فقصيدة النثر ركّزت على ضرورة استثمار إمكانات الايقاع الداخلي لتعويض الايقاع الخارجي.

إلاّ أنّ البديل الايقاعي الذي طرحته لم يكن مقنعا نظرا إلى أنّ الايقاع الداخلي هو «أحد مظاهر الشعرية في اللغة عامة»(40) إذ يمكن أن نعثر عليه في الخطاب العادي وفي أيّ منجز نصّي وإن كان ذلك بدرجة أقلّ، كما أنّ قصيدة الوزن تحتفل بمثل هذا الايقاع لذلك فإن على شعراء قصيدة النثر «إضافة موسيقى جديدة على الموسيقى الداخلية الموجودة في الأصل في قصيدة الوزن، وذلك لا يتمّ إلاّ بمزيد من التكثيف الموسيقى الذي من المفترض أن ينبع من نفس متوترة قلقة ومن لغة توليدية وبنية شديدة التركيب(41).

وقد راهنت قصيدة النثر على قدرة الشاعر على تشكيل نصه الشعري وفق بنية مخصوصة ووفق نسق صوتي متقارب وهو أمر يرفّع من شعرية الملفوظ فهي قد «تخذلنا في ما يطرب، ولكنها لا تخذلنا في ما يمتع، فهي لا تغنّي في الأذن، ولكنّها تتغنّى في الرأس، وعندما نفهمها فإنّ رؤوسنا تغنّي معها، وتسترسل في الغناء»(42). ليصبح إيقاع قصيدة النثر بهذه الكيفية متشظيا، مختفيا، منثورا داخل طيّات القصيدة، وعلى القارئ أن يحاول سبر أغواره لتتحوّل معاناة اكتشاف هذا الايقاع إلى لذّة في حدّ ذاتها «فالايقاع في قصيدة النثر يحتفي بكونه نظاما صوتيا، لأنّ شعرية قصيدة النثر أو جزء منها ينتمي إلى إيقاع الكتابة وشعريتها، فالتنقيط والترقيم والفضاءات البيضاء، واستثمار فضاء الورقة من هوامش ومتون وحواشي، وانزياحات لغوية وتوسّل تقنيات أخرى كالمفارقة والومضة، كل هذه تستثمرها قصيدة النثر للتعويض عن غياب الايقاع بوصفه نظاما صوتيا -إنّ افتراض وجود إيقاع غير منتظم في قصيدة النثر تبدو لي محاولة للرجوع إلى شعرية التلقي الشفاهي (الأذن) وهو ما غادرته التقنية الشعرية في قصيدة النثر»(43).

إنّ المتأمّل في أغلب الآراء التي تطرقت إلى الايقاع في قصيدة النثر يلاحظ أنّ تخلّيها عن الايقاع الخارجي المتمثّل في الوزن والقافية أقحمها في إشكالية طرح البديل الموسيقي. لذلك حاول أغلب الشعراء تعويض غياب العروض بالتركيز على الايقاع الداخلي، الذي تنوعت حوله الدراسات واختلفت لكنها ظلّت تفتقد الدقة والصرامة في تحديده ولا تشترك جميعها إلاّ في كونه إيقاعا زئبقيا شخصيا يختلف من شاعر إلى آخر ومن قارئ إلى آخر. ممّا من شأنه أن يدفع بالمتلقي إلى التيه في دروب الحيرة المتواصلة. إذ أنّ عملية القراءة تتطلّب منه الحفر داخل القصيدة على كنوز الايقاع المطمورة. وبالتالي فإنّ غياب الايقاع أحيانا أو تدنّي حضوره في بعض القصائد قد يؤدّي إلى اتهام القارئ لنفسه بالعجز عن إدراك الايقاع في حين أنّ المتّهم الحقيقي هو الشاعر. ألا يصبح الايقاع الداخلي من هذا المنظور نوعا من الحيلة التي ابتدعها الشعراء ليرموا بعجزهم في بعض الأحيان على كاهل القرّاء؟ وإلاّ بماذا نفسّر هذا التراجع الفظيع الذي أصاب الشعر؟ ثمّ إنّ تقصّي واقع قصيدة النثر العربية يلاحظ كونها أصبحت قصيدة «سندويتش» لأنّ جميع الأدلّة تؤكّد أنّها ستحرم من تأشيرة الإقامة في الذاكرة ومن جواز السفر عبر الزمن؟

وإذا كانت إشكاليات المصطلح والانتماء الأجناسي والايقاع قد أثيرت من زاوية الخروج عن المستقرّ المألوف أدبيا فإنّ بعض النقّاد طرحوا إشكالية المرجعية في علاقتها بثنائية الأنا الماضوي (التراث) والآخر الغربي.

إشكالية المرجعية:

أثارت السلفية النقدية إشكالية مرجعية قصيدة النثر بهدف محاربتها وطردها من ملكوت الشعر، انطلاقا من خلفيات إيديولوجية عنصرية ترى أنّ قصيدة النثر شكل كتابي هجين مستجلب من الحضارة الغربية. وأنّ هذا الجيل الذي يتبنّاها «يقلّد أوروبا في كل شيء تاركا تراث العرب الغني المكتنز»(44). ولم يتوقف الأمر عند اتهام شعراء قصيدة النثر بالتقليد وإنّما لحقت بهم تهمة الترجمة الحرفية لقصائد الشعراء الغربيين «ولنر حقيقة قصيدة النثر التي تبدو اليوم وكأنّها قصيدة

مترجمة، بل دون مبالغة، مترجمة بإشراف أسوأ أنواع المترجمين. كما تبدو نماذج كثيرة منها وكأنّها دون علاقة عضوية بتاريخ القصيدة العربية»(45).

ولكنّنا حين نتوقّف قليلا عند هذين الاعتراضين مثلا على حاضر قصيدة النثر نلاحظ حضور الانطباعات الذاتية التي لا علاقة لها بقصيدة النثر في منجزها النصّي وإنّما هي مجرّد ردود أفعال انطباعية.

فنازك الملائكة تهدف ضمنيا إلى الابقاء على قصيدة التفعيلة منتهى لما وصلت إليه الكتابة الإبداعية الشعرية، لأنّ قصيدة النثر تمثّل تجاوزا لقصيدة التفعيلة التي تدّعي نازك الملائكة أنّها هي من ابتدعتها وبالتالي يبقى حكمها بعيدا عن معايير الموضوعية العلمية.

أمّا شاكر لعيبي فإنّه لا يرفض مشروع قصيدة النثر بما هي شكل شعري جديد وإنّما يرفض ما وصلت إليه من جفاف إيقاعي، وبالتالي لكي يبرّر مشروعه المتمثّل في كتابة قصيدة نثر مقفّاة لم يجد من سبيل غير اتهام أغلبية شعراء قصيدة النثر بالترجمة الحرفية والسيئة لقصائد النثر الغربية، وكأنّ التقفية هي التي ستنتشل قصيدة النثر من وضعها السيئ.

والمهمّ أنّ أغلب المواقف الرافضة لها ترى أنّ هذا الشكل الشعري الجديد يتّسم بالنقص ولا يمكن إلاّ أن يؤول إلى الإخفاق نظرا إلى أنّه شكل كتابي أجنبيّ دخيل وخارج عن تركة السلف الصالح.

وأمام ما واجه قصيدة النثر من انتقادات لاذعة في الظاهر وخاوية في الداخل، دافع بعض الشعراء والنقاد على مرجعيتها سواء أكانت غربية أو عربية لأنّ النهل من الغرب قد شمل جميع المجالات الاقتصادية والاجتماعية والحضارية فلماذا نرفض الاستفادة من تجاربهم في مجال الشعر؟ ألا يحاول هذا التصوّر إيهامنا بأنّ العرب هم من أوجدوا الشعر في حين أنه كان موجودا من قبلهم؟

وقد حثّ بعض الشعراء والنقاد على ضرورة الاطلاع على الثقافة الغربية وترجمة نتاجاتها الفكرية حتى نتعرّف عليها أوّلا ونستلهم منها ما يفيدنا ثانيا «فالفقير يستعطى إذا لم يكن له من كدّ يمينه ما يسدّ به عوزه، والعطشان إذا جفّ ماء بئره، يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه، ونحن فقراء وإن كنّا نتبجّح بالغنى والوفرة. فلماذا لا نسدّ حاجاتنا من وفرة سوانا، وذاك مباح لنا؟ وآبارنا لا تروينا، فلماذا لا نرتوي من مناهل جيراننا، وهي ليست محرّمة علينا؟ فلنترجم ولنُجلّ مقام المترجم لأنه واسطة تعارف بيننا وبين العائلة البشرية العظمى ولأنه يكشف لنا أسرار عقول كبيرة وقلوب كبيرة تسترنا عنها غوامض اللغة يرفعنا من محيط صغير محدود، نتسرّع في حمأته إلى محيط نرى منه العالم الأوسع فنعيش بأفكار هذا العالم وآماله وأفراحه وأحزانه فنترجم»(46).

ومهما يكن، فإنّ الترجمة تمنحنا فرصة الاطلاع على الإبداعات الغربية التي يمكن توظيفها في حاضرنا الثقافي، لأنّ استعارة بعض الأشكال الأدبية ليس لمجرّد الاستعارة فقط، وإنّما بهدف تطعيمها بلمسات ذاتية خاصّة تنشد الإبداع انطلاقا من المغامرة في المجهول والتي كانت بداياتها مع المدارس الغربية الحديثة التي كان لها الفضل في خرق السلطة الماضوية التي كانت تكبّل الإبداع. وبالتالي فإن الأسبقية التي حققها الغرب في القطع مع الكلاسيكية الأدبية ستجعل منه مرجعية حاضرة بالفعل وبالقوّة في وعينا وفي لا وعينا، ممّا كرّس مبدأ التبعية الأدبية التي مازلنا لم نتّفق بعد حول كونها نقمة أم نعمة في حياتنا؟

وكما دافع البعض من كتّاب قصيدة النثر عن مشروعية النهل من الحضارة الغربية، حاول البعض الآخر البحث في التراث العربي عن مرجعيات لها محاولين تبرير حضورها تاريخيا «متمثّلين بـ(النفري) غالبا ويعرجون على (ابن عربي، والتوحيدي، والسهروردي....) وقد يذهبون ليطالوا سجع الكهّان، وإذا أرادوا منح قضيتهم بعدها الأسطوري والتاريخي سردوا أسماء نصوص من (سومر) و(جلجامش) و(الفراعنة) وقبل ذلك يشهرون حجّتهم البينية المتمثّلة بلغة (القرآن الكريم) وغيره من النصوص المقدّسة»(47).

ومهما يكن من تشابه بين قصيدة النثر والكتابات الصوفية أو سجع الكهّان فإنّ فعل القصد في التأسيس لكتابة جديدة كان منتفيا وهو ما يجعل محاولة تسويغ وجودها في التراث العربي نوعا من التعسّف ورغبة في ترويض المتلقي لا غير.

والمتقصّي لأغلب الآراء التي تعلقت بمرجعية قصيدة النثر يلاحظ أنّها حُكمت «بمرجعيتين هما المرجعية الأورو أمريكية (بودلير – رامبو – ويتمان) من جهة، ومن جهة أخرى المرجعية العربية (الكتابات الصوفية كالنفري، كتابات الشعر المنثور والنثر الشعري) إضافة إلى الشعر المترجم كذلك – أسفار التوراة واللغة الأنجيلية التي لعبت دورا مؤثّرا طال الشعر المنثور وقصيدة النثر معا. هذه هي جذور قصيدة النثر ثم لاحقا صياغات (جلجامش) ونصوص الكاهن الكنعاني ونصوص الحب والموت الفرعونية».

الهوامش والإحالات

1) إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية – التغاير والاختلاف: مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى 2007، ص 51.

2) عبد الحميد جيدة: "الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظيم والتطبيق" دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1988 ص 73.

3) محمد عزّام: الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د، ط، 1995، ص 25.

4) محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة، مفهومات، قصيدة النثر نموذجا، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د، ط، 2006 ص 21.

5) تجدر الإشارة إلى أنّ عبد الله شريق برر تسميته المفضّلة بقوله "والأسباب التي دفعتني إلى تفضيل مصطلح "التجربة الشعرية الجديدة" على مصطلح "قصيدة النثر" عديدة منها: أنّ هذا الأخير لا يعبّر عن الخصائص الجوهرية الشعرية لهذا النمط من الكتابة، ولا يشير إلى ما تتميز به من خصائص فنية ودلالية وما تكتنزه كثير من نصوصها من إمكانات شعرية راقية، فضلا عما ينطوي عليه من تنافر وعدم انسجام بين لفظتي "قصيدة" بما توحي به من خصائص بنائية إيقاعية وتركيبية و"نثر" الذي يحيل على الكتابة النثرية في تعدّد أنواعها ومستوياتها..... المصطلح بهذا التشكيل "قصيدة نثر" يشير إلى كائن فني هجين أو لا شرعي في نظر البعض فلا هو بشعر ولا هو بنثر كما يقول كثير من النقاد والمحافظين".

– عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النشر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 2003، ص 14.

6) المرجع نفسه: ص 43.

7) انظر مقاله المعنون بـ "قصيدة النثر أو شعر الانكسار"، مجلة أفق الثقافية والمنشور بالموقع الالكتروني:
http://www.ofouq.com/today/modules.php?name:News&file=article&sid=3229

8) عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع، دار فارس للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، 2002، ص 6.

9) المرجع نفسه: ص 6.

10) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1978، 5، ص 221.

11) عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع، ص 527

12) أدونيس: مجلة مواقف، العدد 36، شتاء، 1980، ص 138.

13) Paul Ricoeur : « La mémoire,L' histoire, L'oubli » les éditions Seuil, Paris, 2000 p 504.

*) الهيدرا في أساطير اليونان أفعى ذات تسع رؤوس إذا قطع رأس منها نبت مكانه إثنان.

14) ابن طباطبا: "عيار الشعر"، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، د، ت، ص 41.

15) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ص 132.

16) Cité par Michael Riffaterre : Sémiotique de la poésie » : Editions du Seuil, Paris, 1983, page 148.

17) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ص 227.

18) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي"، دار العودة بيروت، الطبعة الثالثة 1979، ص 112.

19) Jean Cohen : Structure du langage poétique, Editions, Seuil, Paris 1977 page 187.

20) أنسي الحاج: "لن" (المقدمة)، دار الجديد، الطبعة الثالثة، 1994 ص 15.

21) Suzane Bernard : Le poème en prose de Baudlaire jusqu'à nos jours » p 12.

22) محمد علاء الدين عبد المولى: "وهم الحداثة" مفهومات قصيدة النثر نموذجا، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د، ذ، 2006، ص 110.

23) عز الدين المناصرة: "إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع، ص 33.

24) المرجع نفسه ص 530.

25) خميس الورتاني: الايقاع في الشعر العربي الحديث "خليل حاوي نموذجا"، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2005 ص 29.

26) ابن طباطبا: "عيار الشعر"، ص 41.

27) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ج 1، ط5، 1981 ص 134.

28) ابن جعفر قدامة: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، د، ط، 1979، ص 64.

29) حمادي صمود: "في نظرية الأدب عند العرب" النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، د، ت، ص 117.

30) Edgar Morin : Amour, poésie, sagesse, Seuil, coll, Points n° I 587 page 50.

31) أبو العتاهية: ورد قوله في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق لجنة من الأدباء، بيروت، دار الثقافة، المجلّد 4، ط 6، 1983، ص 15.

32) أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب بيروت، الطبعة 2، 1996، ص 10.

33) أنسي الحاج: لن (المقدمة) ص 20.

34) ميخائيل نعيمة: الغربال، المطبعة العصرية، د، ط، 1923، ص 117.

35) عبد الحميد جيدة: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظيم والتطبيق، ص 85.

36) فتحي الخليفي: شعرية قصيدة النثر من خلال مدوّنة شعراء مجلة شعر (1957-1964)، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة والآداب العربية الجزء 1، السنة الجامعية 2008-2009، ص 42.

37) نزار قباني: نقلا عن أحمد بزون في كتاب "قصيدة النثر العربية" لأحمد بزّون، دار الفكر العربي الجديد، ط 1، 1966، ص 108.

38) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي" ص 116.

39) صلاح فضل: نقد الشعر: أساليب الشعرية المعاصرة، المجلّد 2، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى 20092010 ص 299.

40) أحمد بزّون: قصيدة النثر العربية ص 138.

41) عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 275.

42) ذياب شاهين: نقلا عن عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح مغاير للأنواع" ص 451.

43) نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 186.

44) شاكر لعيبي: المكتمل واللا مكتمل في قصيدة النثر، منشورات فرع اتحاد الكتّاب التونسيين بتوزر، د، ط، 2008، ص 14.

45) ميخائل نعيمة: الغربال، ص 127.

46) محمد علاء الدين عبد المولى: "وهم الحداثة" ص 88.

47) عز الدين المناصرة: "قصيدة النشر": نص مفتوح عابر للأنواع" ص 94.

المقابسة الرّابعة و السّتون : من أجل تحقيق المحقّق أو مراجعة التّحقيق

لطفي بن مبروك/باحث، تونس

«يجب الانخراط في تحقيق النّصوص التي لم تحقّق بعد، أو إعادة تحقيق ما تّم تحقيقه، و ذلك لكون عمل التّحقيق، شأن أيّ عمل في البحث العلمي، هو عمل لا ينتهي، ففي ضوء ما يتم اكتشافه من المخطوطات، وفي ضوء ما يستجدّ على مستوى مناهج التّحقيق، تكون مسألة إعادة التّحقيق ملحّة و مطلوبة».

محمد أبركان : تحقيق المخطوطات (1)

■ **مدخل :**

جاء في لسان العرب ضمن مادة حَقَ : «حقّ الأمرُ يحقُّ ويحُقُ حقًا وحُقُوقًا، صار حَقًا وثبت. وحقّق الرجل إذا قال : هذا الشيء هو الحقّ ويقال أحققتُ الأمر إحقاقًا إذا أحكمتُه وصَحّحتُهُ»(2). فالتّحقيق في اللّغة إذا، هو التّصديق أو قول الحقّ، والإحقاق هو الإثبات والإحكام والتّصحيح.

أمّا في اصطلاح نشر التراث فإنّ التّحقيق يعني أن يُؤدّى الكتابُ أداءً صادقًا كما وضعه مؤلفه كمًا وكيفا بقدر الإمكان، والكتابُ المُحَقّق هو الذي صحّ عنوانه واسم مؤلّفه ونسبةُ الكتاب إليه، وكان متنه أقرب ما يكون إلى الصّورة التي تركها مؤلّفه. ولتحقيق هذه الغاية لا بدّ من شروط تتوفّر في المحقّق حتّى يقوم بمهمّته على أحسن وجه كالأمانة العِلميّة، والخبرة، والتمرّس بتحقيق المخطوطات والعلم والدّراية بموضوع الكتاب، والصّبر والأناة...

وقد أشار الباحثُ عبد السّلام هارون في كتابه «تحقيق النّصوص»(3) إلى الخطوات الرّئيسية التي يجب أن ينتهجها المحقّق، ومن بينها :

تحقيق عنوان الكتاب.

تحقيق اسم المؤلّف.

تحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلّفه.

تحقيق متن الكتاب حتّى يظهر بقدر الإمكان مقاربًا لنصّ مؤلّفه، والخطوة الأولى في تحقيق كتاب هي جمع قدرٍ معقولٍ من مخطوطاته والموازنة

بين نسخ هذه المخطوطات لاختيار النسخة الأصل أو النّسخة الأم، والنسخ المساعدة. . .

على ضوء هذا المدخل النظري نودّ أن نلفت الانتباه إلى أنّ قارئ «النّص المحقّق» مُطالب في الكثير من الأحيان بإعمال الذّهن في ما يقرأه، وربّما بذل الجهد للعثور على دليل يؤيد القراءة التي اختارها المحقّق أو إبطالها. وهو ما سنعمد إليه في معالجتنا لمقطوعة من مقابسة اختيرت ضمن مجموعة من النصوص المدرجة في كتاب العربيّة لتلاميذ الباكالوريا شعب علمية(4)، وقد قدّمت المقابسة ذاتها في الدّورة الرّئيسية لتلاميذ الباكالوريا آداب جوان 2012.

النص :

سمعتُ أبا سليمان يقول : قال أفلاطون : إنّ الحقّ لم يُصبه النّاسُ في كلّ وجوهه، ولا أخطأوه من كلّ وجوهه، بل أصاب منه كلّ إنسان جهة. قال : ومثال ذلك، عميانٌ انطلقوا إلى فيل، فأخذ كُلُّ واحد منهم جارحةً منه، فجسّها بيده، ومثّلها في نفسه، ثمّ انكفؤوا. فأخبرالذي مسَّ الرّجل : أنّ خلقة الفيل طويلةٌ، مُدوّرة شبيهة بأصل الشجرة والنّخلة وأخبر الذي مسّ الظّهر : أنّ خلقته شبيهة بالهضبة والرّابية المرتفعة. وأخبر الذي مسّ مشفره : أنّه شيء ليّن لا عظم فيه. وأخبر الذي مسّ أذنيه : أنّه منبسط، رقيق، يطويه وينشره. فكل واحد منهم قد أدّى بعض ما أدرك، وكُلٌّ يُكذّب صاحبه، ويدّعي عليه الخطأ والغلط والجحد فيما يصفه من خلق الفيل. فانظر إلى الصّدق كيف جمعهم، وانظر إلى الخطإ كيف دخل عليهم حتّى فرّقهم.

التوحيدي : المقابسات(5) ص220

إنّ المتمعّن في هذا النصّ تستوقفه لفظة «أذنيه» الواردة في صيغة المثنى مقابل استخدام الجوارح الأخرى في صيغة المفرد (رجْل-الظّهر-مشفر) ولئن كنا نجد تبريرًا منطقيًا لوُرود كلمة «الظهر» في المفرد بالنّسبة إلى الفيل، فإنّ السّؤال الملحّ هو لِمَ لَمْ يستعمل المتكلّم المثنّى مع العضوين الآخرين خاصّة وأنّ للفيل مشفرين (الأعلى والأسفل) أقرب لبعضهما من الأذنين، كما أنّ للفيل أكثر من رجل ؟ بل إنّ لهذا السّؤال وجهًا آخر هو لِمَ اللّجوء إلى المثنّى مع لفظ الأذنين تحديدا ؟

وفي الحقيقة للإجابة عن هذا التساؤل المشروع، كان علينا إعادة التحقيق في النصّ ومراجعة القراءة التي اختارها المحقّق، وقادتنا عمليّة التحرّي إلى الانتباه للعبارات التالية :

أولا : «أصاب منه كلُّ إنسان جهةً»

فالجهة هي النحو (في اللغة)، ووجه كلّ شيء مستقبله، ويقال قعدت تجاهك وتجاهك أي تلقاءك، وفي كلّ وجهة أي في كلّ وجه استقبلته وأخذت فيه(6).

فالجهة إذًا هي الناحية التي يستقبل بها الشيء المعني بها. ولذلك فإنّ كلمة جهة مهمّة جدّا في فهم طبيعة الأعضاء المتحدّث عنها في الحجّة المثال كما سنبين في ما سيأتي.

ثانيا : «أخذ كلُّ واحد منهم جارحة منه»

جاءت كلمة «جارحة» في المفرد وهذا يدفعنا لاستنتاج أنّ المتكلّم يتحدّث عن عضو واحد لا عضوين بالنسبة إلى كلّ جهة في الفيل.

ثالثا : «فجّسها بيده»

في هذه العبارة يُوظّف المخاطب لفظة «يد» في المفرد أيضا، بينما مسكُ الأذنين يقتضي استخدام كلتا اليدين معًا، أو مسك العضوين مرّتين بيد واحدة وهذا لا يستقيمُ مع سابق المثال المعروض.

رابعًا : «وأخبر الذي مسّ أذنيه : أنّه منبسط، رقيق يطويه وينشره»

تبدو العبارة غير متناغمة، إذ يقتضي ذكْرُ المثنّى

في لفظ الأذنين استخدام المثنّى أيضا في الضميرين المتصلين بفعلي يطوي وينشر لأنّهما عائدان إلى اسم «الأذنين» هذا إذا سلّمنا بأنّ الضمير المتّصل بالنّاسخ «أنّ» يعود إلى الفيل في حين أنّ العبارة تجد توازنها وانسجاهما حين تكون الجارحة المذكورة في صيغة المفرد.

بناء على ما سبق، خلصنا إلى وجود تصحيف في لفظة «الأذنين» فهي لا تنسجم مع طبيعة قراءتنا للشاهد، إذ المفروض أن يكون بدلها لفظ «الذنب» لسببين أساسيين:

الأول أنّه يمثّل جهة رابعة إلى جانب الرّجل والظهر والمشفر، كما سنبين ذلك من خلال الصورة.

الثاني لأنّ استخدام المثنى لا يتماشى وخصوصيّات البرهنة في الحجّة.

«إنّ الحقّ لم يُصبه النّاسُ من كلّ وجوهه، ولا أخطأوه من كُلّ وجوهِهِ، بل أصاب كلّ إنسان منهم جهةً»

– لاحظ أنّ جارحة الرِّجْل أُتبعت في المقابسة بلفظة الظهر، وهي الجهة المقابلة لها : (→←)

وهذا الرّبط بين الجهتين المتقابلتين يُحيلُنا إلى استعمالات القرآن لجهتي «الفوق» و«التحت» عند كلام الله سبحانه عن إحاطته بالكافرين من جهتين متقابلتين مثل قوله في سورة الأنعام الآية 63 : «قُل هو القادر على أن يبعث عليكم عذابًا من فوقكم أو من تحت أرجلكم» وقوله أيضًا في سورة العنكبوت الآية 55 : «يوم يغشاهم العذاب من فوقهم ومن تحت أرجلهم». أمّا الزوج الثاني المتمثّل في المشفر والذنب فيحيلنا بدوره إلى جهتين متقابلتين وهما الأمام والخلف (→←) ويحضران أيضا في القرآن مثل قوله تعالى في سورة البقرة الآية 255 : «يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم» وقوله في سورة يس الآية 9 : «وجعلنا من بين أيديهم سُدًّا ومن خلفهم سُدًّا».

هكذا، وبتعويض كلمة «أذنين» في النصّ بكلمة «ذنب» يستوي المثال المقدّم، لأنّ بالذنب تكتمل الوجوه الأربعة للفيل رمز الحقّ في القسم النظري ومجسّدا للمعرفة، مع العلم أنّ المحقّق (7) لكتاب المقابسات أثبت لفظ «الذنب» في الهامش وقد نسب ذلك إلى النسخة الموجودة بالمكتبة الظاهريّة بدمشق.

هذه المكتبة التي احتوت قطعة من المقابسات لا يتجاوز عددها تسع عشرة مقابسة منها المقابسة الرابعة والستون. ورغم إشادة المحقق محمد توفيق حسين بوضوح هذه المقابسات فإنّه لم ينتبه إلى ما أشرنا إليه في هذه القراءة وفضّل الاعتماد على ما ورد في المخطوطة الكاملة المحفوظة في مكتبة جامعة ليدن بهولندة كأصل لطبعة الكتاب الذي نشرته دار الآدب واتخذ من مخطوطة الظاهرية بدمشق ومطبوعة الشيرازي نسختين مساعدتين يستأنس بهما في بعض المواضع، ولم يتفطن مع الأسف إلى التصوّر الصحيح للمثال، فساق اللّفظ الخاطئ. وقد تسرّب النصُّ إلى كتاب النصوص ثمّ إلى اختبار الباكالوريا دون إعادة التحقيق فيه.

لذلك فنحن نتشوّف إلى الوعي بضرورة مراجعة التحقيق في النصوص خدمة للمعرفة، باعتماد الفهم والتحليل، وتجنّبا لأخطاء قد تكون جسيمة.

الهوامش والإحالات

1) محمد أبركان (المغرب) من مقال بمجلة العربية عدد 433 زرد تحت عنوان : تحقيق المخطوطات ص131
2) لسان العرب الجزء الثالث ص256 ط دار إحياء التراث العربي 1995
3) عبد السلام هارون : تحقيق النصوص «مكتبة الخانجي تاريخ الطبعة ط7 سنة 1998»
4) كتاب النصوص لتلاميذ الباكالوريا شعب علمية واقتصادية ص19
5) كتاب المقابسات لأبي حيان التوحيدي حققه وقدّمه محمد توفيق حسين - دار الآداب بيروت ط2 - 1989 - ص220
6) لسان العرب الجزء 15 ص226
7) هو محمد توفيق حسين المذكور أعلاه.



دور العوامل النّفسيّة والصّحيّة في التّعليم الموسيقي لدى المراهق

محمد بوسلامة/ باحث تونس

■ تتميّز المناهج التعليمية بحركيّتها الدائمة في ضوء المكتسبات العلمية الحديثة، ويتحتّم على المختصّين في التعليم مواكبة هذه المتغيّرات ابتغاء تحقيق جملة من المنجزات تنعكس على حياة المتعلّم لاحقا لتجعل منه عنصرا نافعا لمجتمعه في الاختصاص الذي اتّبع.

وتتّخذ هذه المناهج في الميدان الموسيقي أهميّة قصوى باعتبار الطابع الفنّي لهذا الميدان وما ينتج عنه من آثار على سلوك المتعلّم، خاصّة في سنّ المراهقة حيث يغدو تعليم الفنون فتحا لأبواب الإبداع والإحساس بالنسبة إلى المتعلّم، فهي تمكّنه من التعبير عن واقعه وبناء رؤية خاصّة للعالم الذي يعيش فيه.

وفي هذا الإطار لاحظنا، منذ بداية القرن العشرين، محاولة البيداغوجيين وعلماء النفس تحديد بيداغوجيا وطريقة للتعليم آخذين بعين الاعتبار نفسيّة الطفل ومراحل نموّه الذهني، بل إنّ بعض الموسيقيّين أمثال «مارتينو» (1) (Martineau) و«كودالي»(2) (Kodaly)، قد بحثوا في طرق لتعليم الموسيقى أقلّ صعوبة من الطرق التقليدية وقريبة إلى الجوانب العمَلية التطبيقية، والتي يمارس فيها أي تلميذ الموسيقى فعليا، وهو ما يعرف بالطرق النشيطة (méthodes actives).

وقد وظّفت هذه الطرق في نظام التعليم الموسيقي المختصّ مع الفئات العمرية الصغرى، وأفضت إلى عديد المكتسبات لاسيّما في مستوى التلقّي الموسيقي النظري. إلاّ أنّ تطبيق هذه المنهجيات وإن نجح في البلدان الغربية ولا يزال يعطي ثماره فإنّه لم يندرج في المنظومات الموسيقية العربية تمام الاندراج، خاصّة وأنّ التعليم المختصّ لا يزال يتوقّف على الأعمار المتقدّمة نسبيّا وتحديدا على الفئة العمرية المتراوحة بين عشر سنوات وخمس عشرة سنة، وهي مرحلة معقّدة جدّا في حياة الإنسان، يطغى فيها الجانب الفيزيولوجي والنفسي على شخصية الإنسان، ممّا يطرح عديد الإشكاليات في مستوى التلقّي الموسيقي للطفل العربي، سواء من الناحية النظرية أو العملية.

تكتسب إذن عمليّة التعليم أهميّة كبرى من حيث اقتدار المدرّس الموسيقي على تفهّم طبيعة هذه المرحلة العمرية وتوفير أقصى درجات التركيز لدى التلاميذ قصد تمرير المعطيات المعرفية المتعلّقة بالمادّة وبلوغ درجة هامّة من المردودية التعلّمية، وهذا ما يستدعي طرح أهمّ ملابسات طرفي التعليم (المدرّس والتلميذ) في حصص التربية الموسيقية، وتبيّن أشكال تلاؤمها أو بالأحرى الشروط الضرورية لتحقيق التلقّي المثمر. وسوف نعرض في ما يلي أهمّ خصوصيات فترة المراهقة في حياة الفرد والحاجات المتعلّقة بها، كما سنعرض إلى أهميّة الموسيقى في حياة المراهق ثمّ نطرح بعض الإشكاليات الصحيّة التي تؤثّر على تعلّم المراهق العزف على آلة الكمنجة.

تعتبر المراهقة ولادة جديدة للفرد في الحياة الاجتماعية، إذ أنّ الطفل لا يرى الحياة إلاّ متعة وجمالا، يعيش فيها في كنف غيره ورعاية سواه. أمّا المراهق فينظر إلى الحياة الاجتماعية بعيون جديدة فيرى ما فيها من جدّ وهزل، وقسوة وحلاوة، ويتحمّل فيها نصيبا من الأعباء والمسؤوليات. ويشعر الطفل أنّه قد بلغ من القوّة في المجال العقلي ما يجعله يجابه الوسط الاجتماعي ويقتاد بالرّاشدين وهو مقتنع في قرارة نفسه بأنّه أصبح بالغا مرحلة الرّشد. وهذه الفترة أي فترة البلوغ تنشأ معها أزمة نموّ تسبّب اختلالا في التلاؤم مع المحيط.

وعدم التلاؤم هذا يعود أولا إلى أسباب جسمانية تتمثّل في اندفاع النموّ، فتجعل الكائن يشعر بالارتباك من جسمه وثانيا النّضج الجنسي الذي يدخل تغييرات غير مفهومة إلى صميم الشخص فيدفعه إلى التقرّب من الجنس الآخر. ومن هنا ينشأ الارتباك المتبادل الذي يستولي عليهما. وهذه المرحلة هي مرحلة المراهقة الحقيقية، فيحسّ المراهق بغربة جسدية، وصعوبات اجتماعية وعائلية خاصة وأنّ العائلة في الكثير من الأحيان لا تدرك بعدُ هذه التقلّبات المرحلية.

ومن هنا فإنّ أول وضع يتّخذه المراهق هو التحفّظ واللّجوء إلى الذّات، وهي فترة اضطراب شديد تعبّر عن قلق الكائن على موهبته العاطفية. وهو ما يؤدّي حتما إلى الشعور بالشخصية التي تلعب دورا رئيسيا في مجابهة عدم التلاؤم هذا، فتستيقظ فيه نزعة التّركيز على الذّات، والإرادة في الحريّة، فيتجاهل الآخرين وأوّلهم الأولياء والمربّين وتبلغ وظائفه العقلية الحدّ الأقصى في العمل بتأثير هذه الرّغبات الغامضة والقلق الذي تحدثه وبتعجّله لأن يصبح راشدا.

اهتمّت المجتمعات الغربية منذ القديم بهذا الموضوع، وقد تطرّق "جون جاك روسّو" في القرن الثامن عشر إلى موضوع المراهقة واعتبرها ولادة ثانية للفرد خاصة عند بلوغ الحلم، وفسّرها بأنّها مرحلة تتّسم بالتغيّرات الفيزيولوجية والنّفسية. ومن هنا وجب التركيز على الطريقة التي يربّى بها المراهق. أمّا في القرن التاسع عشر فقد تحوّلت المراهقة إلى موضوع مهمّ واعتبرها العلماء فترة ميلاد جديد وعجيب تستيقظ فيه كلّ الغرائز ويتقلّب فيه المزاج.

تتوافق وجهة نظر المجتمعات الغربية مع نظيرتها العربية على حساسية هذه الفترة من العمر، وقد اعتبرها "معروف زريق" مرحلة انتقالية ويقول في هذا السياق: «ولذا تعتبر المراهقة جسرا يعبر عليه المرء من طفولته إلى رجولته»(3). ولصعوبة هذه المرحلة وحتّى يتخطّاها المراهق بسلام، على الأسرة خاصة والمجتمع عامة التعاون معه بكلّ حكمة حتّى يبقى محاطا دائما بالدّعم الوجداني والنّفسي والتربوي التوجيهي.

ويشير قاموس علم الاجتماع أنّ المراهقة هي: «فترة التحوّل الفيزيقي نحو النّضج وتقع بين بداية سنّ النّضوج وبداية مرحلة البلوغ، ويحدّدها بعض علماء النّفس عادة في سنّ الثانية عشر أو الثالثة عشر»(4). ثمّ إنّ الدّكتور «صابر بوخريص» يرى أنّ: «المراهقة ليست مجرّد تحوّل مرتبط بالبلوغ بل إنّها فترة نموّ وتغييرات هامّة على جميع المستويات:

-تغيّرات بيولوجيّة مرتبطة بظاهرة البلوغ وأخرى

مرتبطة بعملية التفكير، وتغيّرات سيكولوجية مرتبطة باكتساب الهوية وأخيرا تغيّرات اجتماعية تحت تأثير نموّ العلاقات مع المحيط العائلي والمدرسي»(5).

تمثّل المراهقة فترة مهمّة وجدّ حسّاسة في حياة الإنسان، فهي مرحلة عبور لحياة الرّاشدين لذا وجب توّخي الحذر في معاملة المراهق خاصّة أثناء هذه الفترة، فمن أهمّ سماتها:

النموّ البدني السريع وغير المتناسق، حيث ينمو الجسم بصفة ملحوظة وتطرأ العديد من التغيّرات على أعضائه هذا إلى جانب تغيّر الصوت بالنسبة إلى الإناث والذّكور.

النّضج الجنسي، إذ أكّدت الدّراسات أنّ الميل الجنسي للإنسان يبدأ في سنّ المراهقة، فيلجأ المراهق أكثر إلى ربط علاقات مع الجنس الآخر ثمّ يتدرّج هذا الشعور فيحبّ المراهق أكثر من فتاة تكون عادة في مثل سنّه وهذه الحالة تنطبق على المراهقين كما على المراهقات.

ويعيش المراهق عدّة حالات نفسيّة تتراوح بين الحزن والفرح، التفاؤل والتشاؤم، القلق والطمأنينة، العصبية والهدوء، هذا إلى جانب حالات التمرّد والعصيان على تعليمات الكبار. وبالتالي الثورة على القيم المثالية التقليدية التي تمثّل من وجهة نظره ضروبا من الظلم والتعسّف. كما يحسّ المراهق أنّ مكانته الاجتماعية غير محدّدة بالمرّة، فهو يعامل معاملة الرّاشدين وفي نفس الوقت لا ينظر إليه إلاّ كطفل، فإن تصرّف ككهل انتقد وإن تصرّف كطفل انتقد، وبالتالي انعدام الشعور بالحرية والاستقلالية وهو ما يزرع فيه حالات من القلق والتوتّر الدائم.

ويتميّز المراهق بالحساسية الشديدة نحو القيم والمعايير الأخلاقية ويبدو ذلك واضحا في اهتماماته، إذ يهتمّ بالقضايا الدينية والسياسية والثقافية، كما تكثر استفساراته في شتّى المواضيع وتتبلور ميولاته الترفيهية والثقافية بصورة أوضح، فيتّجه إلى ممارسة الرياضة الفكرية أو البدنية ويتّجه خاصّة إلى سماع الموسيقى وممارستها.

ونلاحظ من خلال ما ذكرناه أهميّة مرحلة المراهقة في حياة الإنسان، فهي تعتبر من أخطر مراحل نموّه لأنّها تتّصل اتّصالا مباشرا بحياة الرّشد، ويستكمل فيها الفرد نضجه الكامل ويكوّن فيها معظم ميوله واتّجاهاته في الحياة ويصبح مستعدّا لتحمّل الحياة الرّاشدة. وفي هذا السياق يشير "محمد عيسوي عبد الرحمان" إلى أنّ: «المراهقة ما هي إلاّ محصّلة التفاعل بين العوامل البيولوجية والثقافية والاقتصاديّة التي يتأثّر بها المراهق»(6).

إنّ الملاحظ من خلال سلوك المراهق ميولاته المتعدّدة نحو العديد من أشكال الترفيه، إذ أنّ فترة المراهقة تدفع المراهق نفسه إلى البحث عن الأشكال الأولى للحياة الثقافية، فيفرّ من الحاضر عبر دراسة التاريخ ويبدأ في تذوّق الجمال الأدبي والشعري والفنون والموسيقى خاصة فـ«الموسيقى مهيّأة لأن تلعب في التكوين العاطفي للكائن دورا أكبر لاسيّما إذا تحرّر تعليمها من كلّ قيمة نفعية أو تقنية، ذلك أنّ ثمّة موسيقى للمتعة الحسيّة الجسدية، ولكن ثمّة موسيقى للإحساس المهذّب ترجع فتنتها إلى طبيعة المادة الصوتية بالدرجة الأولى، كما أنّ ثمّة موسيقى للذكاء بل للرّوح، ترجع قيمتها إلى الوشائج التي تربطها بانفعالات الوعي الكبرى العليا والتي تعبّر عنها بدقائق الحجم والنّسب والجرس والايقاع التي تقيمها بين عناصر المادّة الصوتية»(7).

تعتبر الموسيقى أكثر الأدوات الناجعة للاندماج الاجتماعي وفيها من المتعة الحسية الجسدية أوفر ممّا في الفنون الأخرى، وهي بدون منازع المتنفّس الوحيد للمراهق في الشعور بالحريّة، والتعبير عن ذاته، فهي تخاطب عقله وعاطفته المرهفة، وتمسّ مباشرة جسده وأعضاء حواسّه، فتزهر فيه جميع المكتسبات التي تحقّقت وتفتّحت كالقدرة على التفكير، فيكوّن لنفسه نظرة خاصّة عن الوجود.

وبارتباط الموسيقى بالمدرسة اختلاف وتجاوز لأهمية الموسيقى كفنّ، فهي تفيض على كلّ ما يهتمّ بتربية الأطفال وتعليمهم وتكوين عالمهم الروحي وتساعدهم على معرفة العالم. فالموسيقى تمسّ الشعور والإحساس قبل كلّ شيء، فهي تصوّر الجمال في أبهى مظاهره، ترسم لنا خيوط الأمل، وتخطو بنا إلى الحرية، حرية العقل وحرية الفكر والجسد. كما أنها تخاطب القلوب والضمائر وتبعث فينا السرور والسعادة، فهي تحرّك فينا كلّ جامد، وتبعث على الحيوية والنشاط، فتجعلنا بذلك نحسّ فنتحرّك فنطبّق.

جميع هذه الوظائف لا تتوافق ولا تتطابق إلاّ في الموسيقى وخاصة في الغناء والاستماع، إذ في الاستماع إلى أغنية مثلا يقع الإحساس، وهذا الإحساس بدوره يحرّك مشاعرنا، فتتحرّر أجسادنا، وفي الحركة تطبيق، وهذا التطبيق يكون بمصاحبة الغناء أو بالتصفيق أو بالتوقيع أو حتى بالرقص. واعتبر «المسعودي» أنّ : «علم الموسيقى غذاء للنفس ومطرب لها، وملهبها ويتهيّج الإنسان لسماعه، وأكّد على أنّ حكمة الحكماء قد نطقت بشرفه ونبهت على نفاسة محلّه فقال الإسكندر من فهم الألحان استغنى عن سائر اللّذات»(8).

وعلاوة على ما تضفيه الموسيقى على سامعيها من روح مرحة وحياة هادئة مستبشرة، فهي تحسّن الأخلاق وتهذّبها وتغمرها بالرّقة والذوّق الحسن، وبالتالي فهي تساهم في تشكيل الحالة النفسية والانفعالية للإنسان، وتعتبر الموسيقى تلخيصا للنشاط الخاص بالتعبير عن القيم الاجتماعية مثل الاحتفالات الوطنية، كما يمثل ذلك هدفا اجتماعيا أو وطنيا أو ثقافيا تساهم الموسيقى في تجميع الناس حوله. هذا بالإضافة إلى كونها وسيلة للتخاطب والتواصل وذلك من خلال استخدام وسيلة أخرى غير الألفاظ للمخاطبة ونقل الانفعالات داخل المجتمع أو عبر المجتمعات الإنسانية.

في هذه المرحلة يتعرّض المراهق إلى بعض التغيرات البيولوجية النفسية والاجتماعية تجعله يميل إلى الانعزال مع الشعور بالقلق، والعلاج الأمثل لهذه المعاناة هو الاستماع إلى الموسيقى أو ممارستها، فهي تساعده على تحقيق توازنه النفسي، فالموسيقى ترفع من روحه المعنوية، تعدّل مزاجه وتجعله يقبل على الحياة بشكل أكثر تفاؤلا.

كما تحتلّ الموسيقى الوظيفة الأساسية في حياة وسلوكيات المراهق فهي التي تعبّر عن أحاسيسه وفكره، وهي التي توقظ قواه الروحية باعتبارها نوعا من أنواع الرياضة النفسية. ويجد المراهق في الموسيقى خير معين له في حياته، فسماعها يساعده على الانتباه المستمرّ والتخيّل والتذكّر وكذلك بناء أحلام يقظته.

كما تعتبر الموسيقى أنسب وسيلة للتعبير الفنّي: «حيث يمكن للشباب أن يصرف به بعض الانفعال المكبوت المرتبط باللاّشعور دون أن يندفع إلى الانحراف السلوكي. وهي أيضا نوع من الترفيه (اللّهو) اللاّزم لاستعادة حيوية الشباب وهدوئهم ونشاطهم»(9).

وقد أثبتت بعض التجارب أن للموسيقى تأثيرا خاصا على حالة المراهق النفسية من سرور وألم وإثارة وتهدئة، فمثلا يشعر هذا الأخير بالراحة والهدوء عند سماع الصوت الرقيق لآلة الكمان، كما يتحوّل هذا الإحساس إلى إثارة واهتزاز عندما يستمع إلى دقّ الطبول ونفخ الأبواق.

ويكتسب المراهقون مدى واسعا من المهارات والمعرفة التي تمكّنهم من إحاطة أكبر بالفنون. وبعد أن كانوا في سنوات الطفولة يخلطون بين تفضيلاتهم الموسيقية والجمالية عموما والذوّق السائد في المجتمع، فإنّهم يتعلّمون في هذه السنّ القدرة على التمييز كما يصبحون أكثر وعيا بنسبية الأحكام الجمالية. وعلى كلّ فالمراهق هو المتلقّي للموسيقى بأحاسيسه وسمعه

ويتوقّف مدى تذوّقه لها على فهمه لجودتها ويعود ذلك طبعا إلى تكوينه وخلفيته.

ويخضع تعلّم العزف على آلة الكمنجة إلى مجموعة شروط فيزيولوجية لابدّ أن تتوفّر في المتعلّم حتّى تعطي المناهج المستخدمة أكلها. وفي إطار تجربتنا الخاصّة في هذا الاختصاص تعلّما وتعليما تعرّضنا إلى بعض العوائق التي تسبّبت فيها عقبات عضوية منعت بعض التلاميذ من مواصلة التعلّم ومن بلوغ جملة من التقنيات الضرورية لإتقان الأداء، نخصّ بالذكر منها عقبات التنفّس واستقامة الجسم والإصابات العصبية والمفصلية في اليد والذراع وكذلك في الكتف والرقبة(10).

وبالنظر إلى أهميّة مرحلة المراهقة في التكوين الفيزيولوجي للتلميذ خاصّة من الجانب الفيزيولوجي الصحّي، فإنّ معرفة مدرّس آلة الكمنجة بأهمّ هذه الإصابات وأسبابها وكيفيّة معالجتها تصبح أحد عوامل النجاح في تحقيق الأهداف المنشودة من التعليم الموسيقي المختصّ، خاصّة هدف التمكّن من الأداء الجيّد وهو المعبر الأساسي للابتكار والإضافة الموسيقية في مستوى العزف الآلي.

لقد سبق لنا في إطار رسالة بحثنا المعمّق (الماجستير) التعرّض إلى إصابتين حادّتين تصيبان عازف الكمنجة وتؤثّران على تعلّمه في مختلف المستويات، وهما التهاب أربطة في مرفق اليد (Tendinite) وكذلك تصلّبه (Teno synovite). والحقيقة أنّ هاتين الإصابتين متلازمتان غالب الأحيان إذ أنّ التشخيص الطبّي يؤكّد حركة المرفق السليمة عبر الأربطة الستّة القابضة (Fléchisseurs) التي تربط الأصابع بالوريد الشوكي العصبي مشتركة مع تسعة أربطة باسطة (Extensors / Extenseurs)، وهذا الوريد يحتوي على مادّة نخاعية هي المتحكّمة في تحريك الأصابع بل وفي درجة ردّة فعلها إبّان الأوامر المعطاة من المصدر الحسّي الحركي في الدماغ.

إنّ الإصابات النابعة عن أسباب متعدّدة تستطيع أن تؤثّر على مرفق التلميذ المتعلّم للعزف بحيث تمنعه من متابعة الحركات الدقيقة التي تتطلّبها تقنيات العزف، وعادة ما يتعرّض المدرّس إلى قلّة استجابة التلاميذ لتوجيهاته في هذا الصدد، فحين يقدّم دروسه وملاحظاته يعتمد على التمارين الحركية، إلاّ أنّ التلاميذ المصابين لا يستطيعون تطبيقها بالدقّة المطلوبة نظرا لتلك الإصابة التي تكون في بدايتها، والتي لا يكترث لها جلّ المراهقين الذين يعتبرون نموّهم الجسماني من الأسرار الذاتية الشخصية.

ونادرا ما يهتمّ مدرّسو الكمنجة بهذه الناحية المرضية، بل لعلّهم لا يعرفون عنها شيئا في بعض الأحيان، وقد أفضت بنا دراستنا لهذا الجانب الصحّي إلى إدراك أهميّة الجانب الفيزيولوجي في التدريس العملي للموسيقى وتكامله مع ما أدركنا في الجانب النفسيّ للمراهق من أجل تحقيق الإتقان المعرفي والأدائي للمتعلّم. ونعتقد أنّ هذا الجانب الفيزيولوجي يظلّ مستثنى من مناهجنا التربوية بل إنّه من النادر أن نجد مدرّسا تلقّى تكوينا مختصّا فيه، برغم دوره في تحقيق أهداف التربية الموسيقية وتكوين أجيال من العازفين البارعين.

المصادر والمراجع

- زريق، معروف، خفايا المراهقة ، دار الفكر، 28 أكتوبر 1986 .
- غيث، محمد عاطف، قاموس علم الاجتماع، مصر، دار المعرفة الجامعية، 1993 .
- عيسوي، عبد الرحمان، علم النّفس الفيزيولوجي : دراسة في السلوك الإنساني، بيروت، مدرسة علم النفس، جامعة الإسكندرية وجامعة بيروت العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص.ب. 1974 .
- أوبير، رونيه، التربية العامة، بيروت، ترجمة الدكتور عبد الله عبد الدّائم، دار العلم للملايين، نوفمبر 1984 .
- المسعودي، علي بن حسين بن علي، مروج الذّهب، ، دار الأندلس، مجلّد 1 و2، 1972 .
- سعيد، صفية صالح إبراهيم، دور التربية الموسيقية في تنمية الشباب، مصر، المؤتمر العلمي الثاني لكلية
- التربية الموسيقية بجامعة حلوان، الجزء الأول، 1985 .

Dr. BOUKHRIS, Saber et Dr. DONVAL, Elize, L'adolescence : l'âge des tempêtes, (les guides santé hachette), 1992

FREY, Jessica, Comment harmoniser corps et musique dès l'apprentissage?, CEFEDEM, Normandie, 2008 /2010



الهوامش والإحالات

1) موريس مارتينو : مهندس وموسيقي فرنسي (1898-1980).
2) زولتان كودالي : مؤلف موسيقي وبيداغوجي (1882-1969).
3) زريق، معروف، خفايا المراهقة ، دار الفكر، 28 أكتوبر 1986، ص. 10 .
4) غيث، محمد عاطف، قاموس علم الاجتماع، مصر، دار المعرفة الجامعية، 1993، ص. 517.

5) Dr. BOUKHRIS, Saber et Dr. DONVAL, Elize, L'adolescence : l'age des tempêtes, (les guides santé hachette), 1992, p. 12.

6) عيسوي، عبد الرحمان، علم النّفس الفيزيولوجي: دراسة في السلوك الانساني، بيروت، مدرسة علم النفس، جامعة الإسكندرية وجامعة بيروت العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص.ب. 1974، ص. 268.
7) أوبير، رونيه، التربية العامة، بيروت، ترجمة الدكتور عبد الله عبد الدّائم، دار العلم للملايين، نوفمبر 1984، ص. 526.
8) المسعودي، علي بن حسين بن علي، مروج الذّهب، ، دار الأندلس، مجلّد 1 و2، 1972، ص. 355.
9) سعيد، صفية صالح إبراهيم، دور التربية الموسيقية في تنمية الشباب، مصر، المؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان، الجزء الأول، 1985، ص. 266.

10) FREY, Jessica, Comment harmoniser corps et musique dès l'apprentissage?, CEFEDEM, Normandie, 2008/2010.

آلة «الهانغ درام» كمدخل للبحث في الجانب اللّحني للآلة الإيقاعيّـة في تونس

نصرالدين الشبلي/ باحث تونس

■ يرتبط ظهور أيّ آلة موسيقية بمبدأ كوني ساد الحضارات الإنسانية منذ أقدم العصور ألا وهو مبدأ «الحاجة أمّ الاختراع». وفي العقد الأوّل من هذا القرن برزت آلة مستحدثة انضافت إلى عالم الأنغام الموسيقية الغربية سيّما في القارّتين الأوروبية والأمريكية يطلق عليها اسم «الهانغدرام»، ولئن خضعت لهذا المبدأ العامّ، إلاّ أنّها تبعث على الاستفسار المستمرّ والمتواصل عن جذورها ودواعي ظهورها، فضلا عن مدى شرعيّة الاعتراف بها واستخدامها كآلة ملتزمة بقواعد الأداء الصوتي الموسيقي المعاصر.

وفي دراسة أكاديميّة أجريناها حول هذه الآلة الحديثة توصلنا الى ارتباط ظهورها بحاجات تعبيرية وتأليفيّة غاية في التعقيد والتشعّب لعلّها تقتصر على بيئة فنية وثقافية محدودة، الأمر الذي برّرنا به عدم انتشارها على مدى واسع حتّى الساعة، كما برّر لجحود العديد من المنتمين إلى العالم الموسيقي لها أو جهلهم بها. وفي هذا البحث نستدعي أهم دواعي اختراعها لنتساءل ما إذا كان ذلك الاختراع من قبيل الصدفة ومجرّد الاهتداء التلقائي؟ أم أنّه كان وليد بحث ودراسة خاضعين لضوابط علم الآلات التركيبي والصوتي الحديث؟ وسنحاول، متوسّلين بتعريف هذه الآلة وجذورها، أن نتبيّن علاقة العادات السّماعية لجرس موسيقي معيّن باستنفاذ طاقات الآلة وإمكانياتها التعبيريّة سواء من الجانب اللّحني أو الايقاعي أو من كليهما معا.

1. تعريف آلة «الهانغدرام»:

«الهانغدرام» هي التسمية الشائعة اليوم لآلة دائرية الشكل شبيهة بالأصداف البحرية لكنّها في حجم كبير، و هي تتركّب من قالبين معدنيين متآلفين على شكل الصَّدَفة، يمثّل القالب العلوي وجهها ينقر باليدين مصدرا أصواتا مشتركة بين التوقيع والتنغيم تتآلف في شكل ذبذبات صوتية في القالب

السفلي الذي هو بمثابة الصندوق المصوّت. توضع هذه الآلة بشكل أفقي بين فخذي مستعملها الجالس في وضع مشابه لناقر آلة الدربوكة أو الطبلة لدينا في الموسيقى العربية أو التونسية.

وتعتبر تسمية «هانغدرام» حوصلة لجملة من التسميات التي أطلقت على الآلة في أطوار صناعتها إلى حدود استقرارها على الشكل النهائي الذي تعرف به حاليا. إنّ هذه التسمية الإنقليزية هي تركيب للفظين هما «هانغ» (Hang) و«درام» (Drum)، ويعتبر الجزء الأوّل بدوره لفظا مركّبا من لفظتي «هاند» (Hand) و«بانغ» (Pang) وهي التسمية الأصل التي أطلقت على الآلة في مرحلتها الأولى.

1.1. التسمية:

اتّخذت تسمية «بانغ» (Pang) حديثا من قبل مجمّع صناعي سويسري لتحديد آلة إيقاعية مصنوعة من الفولاذ صناعة يدوية في ترينيداد بأمريكا الجنوبية.

وهكذا فإنّ تسمية "بانغ"(Pang) ليست سوى اصطلاح سويسري لهذه الآلة الايقاعية التي مثّلت اكتشافا جديدا عند ظهورها لأوّل مرّة في خمسينيات القرن الماضي في مدينة بارن السويسرية. ويدلّ هذا المصطلح على جهل موسيقيّي أوروبا الاسكندينافية بهذه الآلة آنذاك، فكلمة "بانغ" تعني «صفيحة حديدية المظهر لكنّ تركيبتها المعدنية الحقيقية عبارة عن حديد مختلط بالنيتروجان» (1).

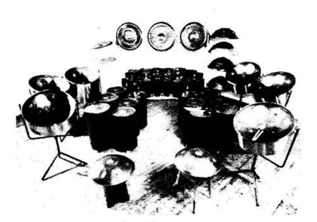
وهذه التسمية العامّة الدلالة، والتي وجّهت لتصبح مصطلحا دالاّ على آلة موسيقية مصنوعة من المادة المذكورة آنفا، توحي بحدّة الصوت الذي يحدثه النقر أو الضرب عليها، وهو ما سمح بإدماجها بكلمة ثانية على نفس الوزن هي كلمة «هانغ» (Hang) وتعني في اللّهجة العامية لمدينة بارن اليد (2).

2.1. جذور آلة «الهانغدرام»:

إذا كان اكتشاف صناعيّي سويسرا لآلة «الهانغ» حديثا جدّا فإن وجودها بأمريكا الجنوبيّة يرجع الى تاريخ أقدم إذ تستند في مرجعيّتها إلى الآلة الايقاعية الشعبية المنتشرة في أمريكا الجنوبية والتي تسمّى «ستيل درام» (Steel drum).

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الآلة ارتبطت في بلاد "ترينيداد توباغو" (Trinidad Tobago) بأمريكا الجنوبية بنوع من القداسة والتعظيم نظرا للدورِ الهامّ الذي لعبته منذ القرن التاسع عشر في استنهاض همم المعارضين السياسيين لأنظمة الحكم الملكية الاستبدادية، وفي هذا السياق لاحظ «بار بونز»، أحد العارفين بتاريخ هذه الآلة: «أن حكومة ترينيداد منعت في أواخر القرن التاسع عشر نقر الطبول باليد، وقد كانت هذه الطبول عبارة عن براميل خشبية (جذوع شجر)، وقد منعت هذه الايقاعات لأنها كانت تُستخدم لإثارة الجماهير ودفعها للتمرّد والثورة على الحكومة. وفعلا فإنّ تلك الفترة كانت مليئة بأعمال الشغب والعنف في تاريخ ترينيداد» (3).

ولم تمنع هذه التدابير المتّخذة من قبل حكومة ترينيداد القبائل المتمرّدة من الحفاظ على إيقاعاتها الصاخبة والمعبّرة عن روح التمرّد في الذاكرة الجماعية، وفي أواخر القرن التاسع عشر استبدلت الآلة الايقاعية التقليدية بطقم من الآلات الفولاذية التي كانت عبارة عن أواني طبخ منزلي مصنوعة من هذا المعدن وذات شكل مقوقع. ولم يكن هذا الاستبدال إلاّ في نطاق المجموعات الموسيقية الملتزمة بهذا الخطّ الثوري والمنبثّة في قرى البلاد وأريافها. كما استعملت هذه المجموعات براميل النفط المستنفدة الاستعمال في بعض المدن وخاصّة في جزيرة توباغو القاعدة العسكرية للبلاد، وأصبحت هذه المجموعات الايقاعية في مطلع القرن العشرين ظاهرة لافتة في أمريكا اللاّتينية باستخدامها للبقايا الفولاذية كآلات إيقاعية ممّا دعا العديد من الباحثين المختصّين في علم



صورة عدد 1

الاجتماع الثقافي إلى نعتهم بـ «المجموعات الفولاذية» (Bandes de fer) (4).

وبعد أن تكاثرت هذه المجموعات، بدأت بعض المنافسات تنظم داخل العاصمة، وفي هذه المنافسات ذات الطابع الاستعراضي يتوّج الجمهور الحاضر أكثر المجموعات نجاحا في التعبير عن الصّخب المنبعث عبر تلك الآلات الطريفة. وفي الثلاثينات من القرن الماضي توّجت مجموعة فولاذية بفضل إيقاعاتها المتميّزة التي وظّفها ناقر على برميل بنزين به ثغرة صغيرة، ويعزى لهذا الناقر إصدار أوّل نغمة موسيقية من آنية تستخدم للإيقاع التلقائي في تاريخ الآلات الموسيقية.

وبهذه الشّاكلة أصبحت الآلة ذات دلالة رمزية ثنائية التّوجه، فهي، من جهة، تحافظ على أصالتها و من جهة ثانية تحيل على امكانيّات التّغيير والتجديد في الآلة انطلاقا من الأصول.

بعد هذا الاعتراف المحلّي بقيمة الاكتشاف الموسيقي، أخذت المجموعات المتشبّثة بتقاليد الإيقاع الصاخب بترينيداد تستدعي تجارب فردية في استخدام آلات نقر متعدّدة ومصنوعة جميعها من براميل البنزين في أحجام مختلفة. وقد تطوّرت هذه التجارب عبر مختلف عقود القرن العشرين لتصبح في النصف الثاني منه ظاهرة موسيقية تقام لها مسابقات خاصّة لا فقط في ترينيداد بل في أنحاء عدّة من العالم. وأصبحت هذه المجموعات المختصّة بهذه الآلات الحديدية أو الفولاذية تضمّ أحيانا قرابة المائة ناقر في الآن نفسه، وتغيّرت تسمية هذه المجموعات من «مجموعات الآلات الفولاذية الصاخبة» إلى «أوركسترا الدّرام» (Drum orchestre) (5).

3.1. مراحل تطوّر الأواني الفولاذية:

ظلّت هذه الأواني المستخدمة للإيقاعات بأمريكا الجنوبية معتبرة كطبول معدنية عرفت بتسمية «بان pan» نسبة إلى المادّة المعدنية التي يتّخذ منها وجه الآلة وهو غطاء البرميل. كان صانعو «البان»، في مرحلة أولى، وهم من المنتسبين إلى المجموعات الايقاعية، يضغطون على داخل البرميل بواسطة جسم ثقيل حتّى يتمّ تقويس غطائه من الداخل ليصبح محدودبا، ثمّ يقتطعون من البرميل جزءا صغيرا من جهة هذا الوجه المحدوب بعمق لا يتجاوز نصف المتر. وفي مرحلة ثانية يعرّض هذا الإناء لألسنة اللّهب المتوسّطة الحرارة

فيمطّط ويأخذ الوجه شكله المتقوّس كما يصبح أملس تماما، ثمّ يعمد الصانع إلى وضعه في الماء.

وقد جرت العادة في ترينيداد أن تتمّ هذه العملية في البحر. وفي مرحلة أخيرة يرسم الصانع على الوجه المقوّس (من الخارج) مواضع النغمات (Notes) فيحفرها بلين عبر طرقها بواسطة مسمار مسطّح. ويساهم حزّ هذه المواضع في جعل الدرجات المستخرجة من كلّ موضع واضحة ومميّزة عن درجات المواضع الأخرى.

1.3.1. المرحلة الأولى: الأواني الفولاذية في جنوب أمريكا

لقد مكّنت هذه الصناعة اليدوية من تشكيل طقم متنوّع من آلة «البان» في ترينيداد على مدى العقود الخمسة الأولى من القرن العشرين، وظلّ استعمال هذا الطقم متوقّفا على التقاليد الإيقاعية للقارّة الجنوبية. وعلى الرغم من الجانب النغمي البسيط الذي توفّره هذه الأنابيب المصوّتة، فقد طغى الجانب الإيقاعي على استعمالاتها، الأمر الذي جعلها تصنّف ضمن عائلة آلات النقر المصوّتة بذاتها، وعنها تحدّث محمّد أحمد الحفني قائلا: « آلات النقر المصوّتة بذاتها هي الآلات غير ذات الرقّ ومنها نوع يمكن تمييز درجة أصواته بل وفي الإمكان تأدية بعض الألحان عليه. وهذه الآلات تصنع عادة من قطع خشبية أو معدنية أو أنابيب أو صناديق مصوّتة على شكل آنية، وهذا النوع من الآلات يسمّى الآلات الإيقاعية اللّحنية» (6).

2.3.1. المرحلة الثانية: الأواني الفولاذية في أوروبّا

بدأت الأواني الفولاذية المستخدمة كآلات إيقاعية في جنوب أمريكا تتسلّل تدريجيا إلى أوروبا أوائل الخمسينيات، فقد: «وصلت إحدى تلك «الآلات» إلى إنقلترا سنة 1951 ومنها انتشرت خلال العشرين سنة التالية في أوروبا الوسطى ممّا شجّع بعض الصنّاع التقليديين على الاختصاص في صناعتها وهو ما أصبح يعرف تحت اسم «ستيل بان»» (7).

وتعدّ هذه المرحلة مرحلة تعرّف أوّلية على الشكل و الجرس الخاص للآلات الفولاذيّة الصّنع تلتها مرحلة فرعية ثانية سعى فيها صانعو الآلات إلى ضبط الأجراس ضبطا قياسيّا، فمنذ سبعينيات القرن العشرين تكاثرت تجارب الصنّاع اليدويين في ما يتعلّق بمادّة الصنع، وبدأ التفكير في تغيير الأنابيب المتّخذة من الأواني الفولاذية بمواد تسمح بتسوية الآلة وتعديل درجاتها، ممّا آل إلى نتائج هامّة تجسّدت في المرحلة الثالثة.

3.3.1. المرحلة الأوروبية للآلات الفولاذية:

بعد أن استرعت الأواني الفولاذية لأمريكا الجنوبية انتباه المجدّدين من الشبّان الأوروبيين خلال السبعينيات، تكاثرت المجموعات الموسيقية المعتمدة على تجريب أوان فولاذية مختلفة. وقد اشتهر من بين هذه المجموعات مجموعة إنقليزية تحت قيادة شابّين (فيليكس وصابين) عدّدا اختباراتهما على المعادن التي تصنع منها الأواني المستعملة للإيقاع. وقد أتيحت لهذه القيادة فرصة العرض في سويسرا أواسط السبعينيات، وقد اعتبر فيليكس آنذاك زعيم هذه المدرسة الابتكارية في الموسيقى الأوروبية خاصّة، وأنّه اشتهر بتعديل أواني فولاذية عديدة وتمكّن من تقديم إيقاعات مختلفة عبرها (8).

وتواصلت هذه الموجة الجديدة في أوروبا الغربية وأوروبا الاسكندينافية خلال الثمانينيات مع عديد الشبّان المغمورين خاصّة، وقد تأسّست في سويسرا شركة «بانارت» لصنع الآلات الفولاذية ذات التعديل المسبق في أواسط السبعينيات. وبعد مضيّ خمس سنوات تقريبا على تأسيسها، خصّصتها لتجربة عديد المعادن في صنع آلات شبيهة، توصّلت أوائل الثمانينيات لاكتشاف خليط معدني (متكوّن من الفولاذ والأزوت) ذي ديمومة طويلة وذي قدرة على إصدار أصوات أقلّ صخبا وحدّة من أصوات الأواني الفولاذية، وهنا تبرز أهمّية البحوث العلميّة في مستوى علم الصّوت و الهندسة المعدنيّة.

وهكذا انطلقت هذه الشركة في صناعة الآلات الفولاذية بهذا الخليط الجديد طيلة عقدين (من سنة

1980 إلى سنة 2000) مصطلحة على تسمية إنتاجها بـ«ستيل بان». ولم تتوقّف شركة «بانارت» عند هذا الاكتشاف بل ظلّت تكتشف عدّة أصناف ثانوية من هذه الآلات التي تنقر بعضها بالمضارب (عصاتين صغيرتين) وبعضها الآخر على غرار «البان» الأمريكي اللاّتيني (ترينيداد) الذي ينقر باليد مباشرة، وفي هذا الإطار صنعت شركة «بانارت» ثلاث فصائل منها اختلفت تسمياتها تباعا «بانغ Peng» و«بينغ Ping» و«بونغ Pong» تتميّز جميعها بشكلها المجوّف (concave)، كما تستطيع أداء رباعية أو رباعيتين في كلّ نقرة.

وفي مرحلة ثانية صنعت الشركة فصيلة أخرى أسمتها «Pung» لكنّ الدرجات التي أدّتها كانت أقلّ عددا ممّا تمّ بلوغه في الفصائل السابقة، وفي المقابل مكّنت هذه الفصيلة الجديدة من تعديد مواقع النقر وتنويعها بين نقرات حادّة تترجم إلى أصوات منفجرة وبين نقرات ليّنة تؤدّي أصواتا أكثر نغمية. وبين هذين الموقعين يوجد الموضع الوسطي الذي يسمّى «الهانغ Hung» والذي بمقدور الناقر أن يستعمله بشكل مشابه في الأداء لهذا النقر اللّين والمنغّم.

لم يكن «الهانغ» حتى هذه الفترة (أوّل الثمانينيات) مصنّفا كآلة موسيقية لحنية على الرّغم من تعبيره التلقائي المصاحب للنقر ببعض النغمات، ومع ذلك فقد ظلّت هذه الأصناف الأربعة متواترة الصنع في شركة «بانارت» إلى أواخر التسعينيات دون التفكير في تعديل أصواتها بطريقة علمية حسب السلالم المعتمدة في النظريات الموسيقية، ولعلّ هذا التحديد الشمولي لأدائها كما بيّنّا سابقا كان السبب الرئيسي في ذلك.

2 – التفكير في تعديل الآلات الإيقاعية اللّحنية:

في أواخر سنة 1999 تلقّت شركة «بانارت» طلبا من ناقر إيقاع يدعى «ريتوفيبار» (Rito Weber) لتعديل آلته الفولاذية "ستيل بان". وخلال هذه الزيارة حدّث "ريتو" فنّيي الشركة عن الآلة الإيقاعية الشعبية التي تعلّم

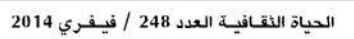
صورة عدد 2

صورة عدد 3

صورة عدد 4

عليها الايقاع في الهند وهي آلة "الغاتام" (Gatham)، وعند عودته لاسترجاع الآلة الفولاذية قدّم للفنيين آلة "الغاتام" وعرض أمامهم أمثلة من التوقيع عليها.

وقد شدّ انتباه الفنيّين في شركة "بانارت" رغبة



«ريتوفيبار» في الحصول على مزيد من النغمات من خلال الانتقال توقيعا بين الأجزاء الثلاثة المكوّنة لهذه الآلة الفخارية المادّة، ولم يكتف عازف الايقاع هذا بالنقر على الأجزاء الثلاثة للغاتام بل استخدم بعض الآلات الفولاذية الموجودة أمامه بالورشة وخاصّة "الهانغ" من الفصيلة الرابعة التي توصّلت إلى صنعها شركة "بانارت" قبل عشرين عاما (9).

إثر هذه الزيارة بدأ عمل فنيّي «بانارت» يركّز على تحسين الأداء الموسيقي للآلات الفولاذية التقليدية من خلال الجمع بين الصنفين الأخيرين «Pung» و«Hung»، مع التذكير بأنّ هذه الأخيرة كانت أقرب إلى إصدار الأصوات اللّحنية. وتمّ الجمع بين الصنفين في مرحلة أولى في آلة موحّدة ذات شكل نصف كرويّ (Hémisphérique) دون تغيير في وجه أحدهما، أو بالأحرى بتركيب الوجهين مع بعضهما بجعل موقع النقر «الهانغ» في وسط الوجه الموحّد، وجعل الموقعين الخاصّين بـ «البانغ» على طرفي الوجه.

لقي هذا المنتج الجديد لشركة «بانارت» انتشارا كبيرا لدى معشر الموسيقيين في سويسرا ممّا حدا بالمصنع إلى التفكير في صنع نموذج أكثر دقّة في مستوى التعديل والتوازن بين مكوّناته الايقاعية واللّحنية. وفعلا بدأ البحث عن الأداء الصوتي للمادّة الفولاذية التي تصنع منها قوالب الهانغ، وفي هذا السياق توجّه الفنيّون بادئ الأمر إلى ضبط سمك الصفيحة المعدنية بحسب كثافة الهواء الموجودة داخل الصدفة (أو القطعة المغلقة)، وقد تطلّب هذا الأمر بحوثا فيزيائية وصوتية وتجارب مخبريّة استنفذت عامين تقريبا (10).

3 – النموذج الأوّل لآلة «الهانغدرام»:

توصّلت شركة «بانارت» إلى صناعة نموذج مطابق للمواصفات الشكلية والأدائية التي بحث عنها فنيّو الشركة، وعرضت هذا النموذج في ربيع سنة 2001 بمعرض الآلات الموسيقية بفرانكفورت. يتكوّن هذا النموذج من قصعتين ملتصقتين صنعتا من صفائح فولاذية مقوّاة بالنيتروجين، وتسمح هذه الاضافة الكيميائية بمحافظة الصفيحة على صلابتها واحتوائها لذرّات الهيدروجان (11). وتحفر مواضع النقرات على القصعة الفوقية قبل إلصاقها بالقصعة التحتية، أمّا عددها ففي حدود ثماني حفر، توضع سبع منها على محيط القصعة وتوضع الثامنة في وسطها. وتمثّل الحفر السبع المحيطة سبع درجات مختلفة، بينما تمثّل الثامنة درجة خفيضة (Note basse) وهي عبارة عن رباعية مخفوضة قليلا عن الدرجة الأساسية في الدائرة الايقاعية.



صورة عدد 5

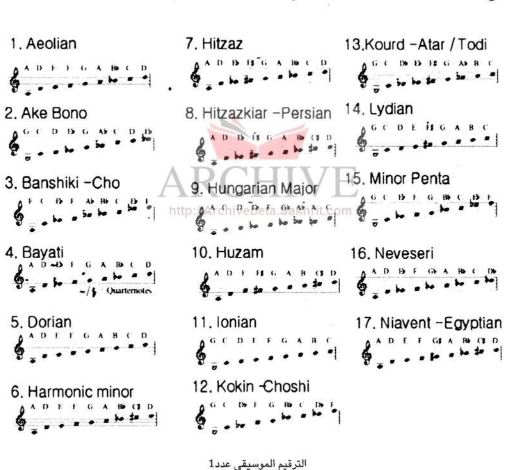
وقد سميّت النّقرة الموقّعة على هذا الموضع باسم «دينغ Ding»، بينما سميّ الصوت الصادر عنها عبر الفتحة الصغيرة، التي تفتح كلّما وقع تحريك الآلة في هذه النّقرة، بـ«غو Gu»، ويعني في اللّهجة السويسرية «ذوق» (12).

لقد مكّنت معرفة الفنيّين للمادّة المختلطة التي تصنع منها الآلة (الفولاذ المقوّى بالنيتروجين) وكذلك معرفتهم بطريقة التعديل أو الموازنة بين الدرجات، من تحقيق حلم راودهم طيلة سنوات لصنع آلة إيقاعية لحنية جديدة تتوفّر على سلّم أخفض من ذلك المتواتر في الآلات الفولاذية التقليدية. وتكون درجات هذا

السلّم الأساسية «سي خفيضة» (Sib 3) و «دو 4» (Do 4) و«دو #» (4 # Do). أمّا الموضع المركزي حيث النقرة «دينغ» فتنتج درجات أرفع بقليل وهي «صول 3» (Sol 3) و«فا #» (4 # Fa) و«فا 3» (Fa 3).

وبهذه الشاكلة أصبح بإمكان الضارب على هذه الآلة الإيقاعية بالأساس أن يوازن بين الأداء الايقاعي والأداء النغمي في سلالم مختلفة في الآن نفسه، وقد وقع اختيار اللّجنة الفنية التابعة لشركة «بانارت» في هذا النموذج الأوّل على خمسة وأربعين (45) سلّما موسيقيا متواترا في مختلف الثقافات الموسيقية يمكن للمختصّ في العزف على هذه الآلة تنفيذها عليها. ثمّ أضيفت سلالم أخرى حسب رغبات العازفين من مرجعيات ثقافية مختلفة (13).

وفي ما يلي بعض السّلالم الموسيقيّة التي تم ضبطها على «الهانغدرام» :



الترقيم الموسيقي عدد1

وتجدر الإشارة إلى أنّ الحفرة الوسطى على وجه الآلة والتي تؤدّى عليها النقرة «دينغ» تكون منفتحة إلى أعلى، وتوضع في مدخلها كريّة لمّاعة متحرّكة في كلّ الاتّجاهات وتحمل هذه الكريّة علامات دالّة على مختلف الدرجات المؤدّاة في هذا الموضع. وحمل هذا النموذج الأوّل من «الهانغ» علامة خاصّة ببراعة الصنع وضع عليها اسم مخترعيها الأوّلين «س. شارير» و«ف. رونار» (S. Schärer et F. Rohner). وقد وضعت هذه الشارة على القصعة العلوية من الداخل قرب حفرة «الدينغ» كدلالة على أنّ هذه الحفرة هي موضع التعديل للآلة، وفيها يتمّ إصلاح الأعطاب الطارئة على هذا التعديل (14).

عبر هذه الإطلالة التاريخية والتقنية لآلة الهانغدرام نستطيع أن نؤكّد تغيّر النسق العامّ الذي سار فيه تطوّر المفهوم الايقاعي في العصر الحديث، وقد تبيّنا سرعة ذلك النسق وتغيّره المتتالي تبعا للتغيّرات الطارئة في المحيط الاجتماعي وفي الحضارة الإنسانية عامّة. وقد أكّد لنا التصوّر المبدئي لهذه الآلة، الذي انطلق مع الإيقاعات الصاخبة المعبّرة عن رفض أهالي ترينيداد للظلم والقهر، أنّ للإيقاع دورا أساسيا في جعل الآلة الايقاعية ذات خصوصيات استثنائية تنفرد بها وتتميّز عن غيرها من الآلات من صنفها.

كما تمثّلنا من خلال المراحل التي مرّت بها الآلات المعدنية الإيقاعية واستقرارها في الشكل النهائي لآلة الهانغدرام، أشكال التفاعل بين مختلف الآلات الايقاعية حيث سعى التقنيون المختصّون في صناعة تلك الآلات إلى اقتباس المميّزات الخاصّة بكلّ آلة وتطبيقها على الآلة الأخرى، وقد نتج عن هذا الاقتباس المتجدّد دائما عدّة تحسينات في مستوى موادّ الصنع وفي مستوى التقنيات المستعملة لتبليغ الايقاع المعبّر والدّال على ثراء الدائرة المعرفية للعازف.

إنّ الصورة الاجمالية التي رسّختها آلة الهانغدرام لدينا أنّ هذه الآلة ليست في حدّ ذاتها دليلا أوحد على الحيوية التي يتميّز بها التصوّر الايقاعي لدى الإنسان المعاصر، بل إنّها قد تكون مثالا للتكامل بين الابداع الايقاعي والابداع اللّحني، وبالفعل فقد آلت الاقتباسات المتفرّقة من عديد الآلات الايقاعية، سواء من جهة المعدن المتقن الصنع والتركيب أو من جهة تثبيت الدرجات الصوتية للآلة الايقاعية المنطلق لتتعمّق في الأبعاد النغمية للآلة الايقاعية المركّبة. ولئن ظلّت هذه الفرضية الحلم البعيد المنال عند البداية، فقد أصبحت حقيقة ثابتة مع الهانغدرام المكتملة كآلة إيقاعية لحنية. وقد أثبت هذا التكامل أنّ الابداع الموسيقي والفنّي في مفهومه الشامل إنّما يكون إبداعا عمليا ملموسا، وليس مجرّد ادّعاء نظري بإمكانيات التفاعل بين الصور الايقاعية المجرّدة والدواوين النغمية المنتظمة في درجات ومسافات.

ولعلّ هذا المثال يعبّر عن بحث الإنسان عن تلك الإضافات التعبيرية لتغيّر نظرته إلى التصنيف في الآلات الايقاعية، إذ أقصيت آلات من هذا التصنيف على اعتبار محدودية أدائها أو عدم تماشيها مع أنماط موسيقية معيّنة، وصنّفت آلات أخرى على اعتبار نموذجيّتها أو كمالها. وبتطوّر الدراسات الأورغانولوجية وإفادتها من العلوم الحديثة ولاسيّما العلوم الفيزيائية الصوتية، تمّت مراجعة التصنيفات القديمة، وتبيّن أنّ العائلة الآلية الايقاعية تتضمّن أشكالا وأصنافا غير محدودة بالضوابط النظرية التقليدية، وتجاوز هذا التصنيف حدود المتوقّع نظريا إذ تغيّر المفهوم الشامل للإيقاع منذ أخذت فكرة إبراز الجانب اللحني للآلة الايقاعية تستهوي الفنّان وتخامر ذهنه.

وتثير هذه النتيجة جدلا كبيرا في الأوساط الموسيقية العربية بالنّظر إلى الموروث الموسيقي، ذلك الموروث الذي عهدت الأجيال المتعاقبة تواتره على أساس تبعيّة الآلة الايقاعية للآلات اللّحنية عند أداء معزوفة أو قطعة غنائية ما. إلاّ أنّ هذا الجدل قد يزول تدريجيا إذا ما وجدت مقاربة منهجية رصينة للتجارب الغربية في هذا المجال، ولا سيّما في ما يتعلّق بالطبول المعدّلة والمستعملة منذ أمد بعيد في الأوركستر الغربي.

أفلا يجوز اليوم التفكير في استثمار المجال اللحني للآلات الايقاعية في التأليف الموسيقي العربي في ضوء

ما دخل هذا التأليف من توسّع في أشكال الخطاب شابه إلى حدّ كبير، التوسّع الذي حدث في التأليف الموسيقي الغربي؟

لاشكّ أنّ حلّ مثل هذا الإشكال يتطلّب تعمّقا أوّليا في مدى مشروعية القول بإمكانية إبراز الجانب اللحني للآلة الايقاعية في تونس، كما يتطلّب بحثا وتقصّيا لأشكال الخطاب في الموروث الموسيقي التونسي بمختلف أنماطه، ومدى تفاعله مع هذه الفكرة، وهذا مجال بحث واسع.

المصادر والمراجع

باللغة العربية:

- أنور رشيد، صبحي، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، بيروت، ط. 1، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، 1970، 369 صفحة.
- الحفني، محمود أحمد، علم الآلات الموسيقية، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، 283 صفحة.
- علماء الحملة الفرنسية، ترجمة الشايب، زهير، وصف مصر، الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين، سوريا، دار الشايب للنشر، 1986، 384 صفحة.
- الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان، الموسيقي الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، القاهرة، سلسلة تراثنا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، دون تاريخ، 1209 صفحة.
- مدبك، جورج، تاريخ الآلات الموسيقية، بيروت لبنان، دار الراتب الجامعية، 1994، 272 صفحة.
- المهدي، صالح، إيقاعات الموسيقى العربية وأشكالها، قرطاج، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق، بيت الحكمة، وزارة الثقافة والإعلام، 1990، 206 صفحة.

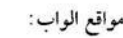
المقالات والدوريات:

- بن حميدة، الأسعد، «المنظومة الايقاعية في الموسيقى العربية بين التنظير والتطبيق» مباحث في العلوم الموسيقية التونسية، تونس، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي والتكنولوجيا، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيا الحديثة والتنمية، العدد الأوّل ماي 2008، ص. 185-202.
- زغندة، فتحي، «الآلات المستعملة في الموسيقى التونسية» مجلّة الحياة الثقافية، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، طبعة أوربيس، مارس 2007، ص. 230-237.
- علولو، مصطفى، «المدارس العربية الايقاعية من خلال المصادر» فنون، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، العدد 6، 1986، ص. 32-35.
- عن محاضرة مرقونة للأستاذ سيف الله بن عبد الرزاق في مادّة الأرغانولوجيا للماجستير في العلوم الثقافية، المعهد العالي للموسيقى، تونس، السنة الجامعية 2009-2010.
- قطاط، محمود، «نظرية الايقاع الموسيقي عند العرب» مجلّة الحياة الثقافية، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، العدد 22 و23، جويلية-أوت-سبتمبر-أكتوبر 1982، ص. 90-107.

باللغة الفرنسية:

BONES, Bare, productions Steel drum, USA, 1999.
CHOUVEL, Jean Marc, Analyse musicale, édition L'harmattan, Paris, 2005, 322p.
Copeland, B., Morrison, A., and Rossing, T. D. (2005) "Sound radiation from Caribbean steelpans." J. Acoust. Soc. Am.
Encyclopédia Universalis, vol.20, Paris, 1980.
HONEGGER, Marc, Dictionnaire de la musique, sciences de la musique : techniques, formes, instruments, Paris, Bordas, 1976.

HONEGGER, Marc, Dictionnaire du musicien : les notions fondamentales, Montréal, Larousse, 2002.
JEAN CHARLES, François, Percussion et musique contemporaine, Paris, collection Marc Jiménez, 1991.
Le petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique, Paris, nouvelle édition Robert, 1992, 2171p.
LEIPP, Emile, Acoustique et musique, deuxième édition, Paris, édition Masson, imprimerie BARNEOUD, 1976, 344p.
Morrison, A. (2006), Acoustical Studies of the Steelpan and HANG: Phase-Sensitive Holography and Sound Intensity Measurements, (PhD dissertation, Northern Illinois University, DeKalb, Illinois).
RHONER, Félix and SHARER, Sabina, Conference on new development of the steel pan, Suisse, Panart AG ©, mai 2000.
RHONER, Félix and SHARER, Sabina, The Hang, Suisse Bern, janvier 2008, 24p.
Rossing, T. D. (2000), Science of Percussion Instruments, (World Scientific, Singapore) Chapter 10.
Rossing, T. D. (2001) "Acoustics of percussion instruments: Recent progress," Acoustical Science and Technology.
SCHAEFFNER, André, Origine des instruments de musiques, Paris, Mouton éditeurs, 1968, 418p.
WESSEL, D, MORISSON, A and ROSSING, T.D, Sound of the hang, center for new music and audio technologie, USA, Berkeley.


مواقع الواب:

- www.hangfan.com
- www.hang-music.com
- www.hangmania.fr
- www.spacedrum.com
- www.hapitones.com
- www.garrahand.com
- www.percussion.org
- www.manudelago.com
- www.dantebucci.com



الهوامش والإحالات

1) RHONER, Félix and SHARER, Sabina, Conference on new development of the steel pan, Suisse, Panart AG ©, mai 2000, p.1.
2) www.hangfan.com
3) BONES, Bare, productions Steel drum, USA, 1999, p.1.
4) BONES, Bare, op.cit., p.1.
5) RHONER, Félix and SHARER, Sabina, The Hang, op. cit., p.5.
6) الحفني، محمّد أحمد، علم الآلات الموسيقية، القاهرة، الهيئة العامّة المصرية للكتاب، 1987، ص. 31.
7) RHONER, Félix and SHARER, Sabina, The Hang, op. cit., p.10.
8) www.hangfan.com
9) RHONER, Félix and SHARER, Sabina, Conference on new development of the steel pan, op. cit., p.1.
10) RHONER, Félix and SHARER, Sabina, Conference on new development of the steel pan, op. cit., p.2.
11) WESSEL, D, MORISSON, A and ROSSING, T.D, Sound of the hang, center for new music and audio technologie, USA, Berkeley.
12) www.hangfan.com
13) www.hangfan.com
14) www.hangfan.com

تَحْتَ قَدَمَيْ أُمِّي (*)

الحبيب دربال/شاعر، تونس

أُحِبُّكِ جَدْوَلاً يــــروي بَسَاتِينِــــي

وَعِطْرًا فِي شِفَاهِ الــوَرْدِ يُحْيِينِي

أُحِبُّكِ...هَكَذَا تَبْــــدِينَ رَائِعَــةً

وَأرْوَعَ كُلَّمَا تَزْهُو رَيَـــاحِينِــي

أُحِبُّكِ يَا مَلاَذَ الرُّوحِ يَفْضَحُنِي

أرِيجُ الفُلِّ بَيْنَ الكَــرْمِ وَ التِّينِ

هُنَاكَ أرَاكِ تَخْتَـــالِينَ شَامِخَةً

أرَى قَلْبًا كَثِيرَ العَطْـفِ وَاللِّينِ

فَألْهُو مِثْلَمَا الأطْفَالُ مُـغْتَبِطًا

وَأهْوَى أنْ أرَى أُمًّا تُنَاجِينِــي

تُدَاعِبنِي..وَتَمضِي فِي مُدَاعَبَتِي

فَأنْسَى أنَّنِي كَـهْلٌ إلَى حِيـنِ

وَأدْعُونِي إلَى أحْضَانِهَا طَــرِبًا

إلَى صَدْرٍ بِهَذَا الدِّفْءِ يَأْوِيــنِي

لأحيى كُلَّ ثَـــانِيَــةٍ عَلَى نَـغَــمٍ

لَطِيفِ الوَقْعِ يَسْرِي فِي شَرَايِينِي.

فَأَنتِ الجَنَّةُ المَــأْوَى إِذَا قَذَفَتْ

بِيَ الأَرْيَاحُ فِي صَحْرَا الثَّعَابِيــنِ

وَأَنتِ النُّــورُ لاَ تَخبُــو أَشِعَّتُهُ

وَأَنتِ الحِصْــنُ لاَ يَنفَكُّ يَحمِينِي

وَ أَنتِ العِيـــدُ يَا أَوفَى مُكَرَّمَةٍ

وَ أَنتِ الشِّعْرُ مَا غَابَتْ دَوَاوِينِي،

أَنَا لَولاَكِ مَا شَــرَّعتُ أَخيِلَـةً

وَلاَ أُختَالُ - كَمَا أَهوَى - مَوَازِينِي

وَمَا غَنّيتُ أَشْعَــارِي عَلَى فَنَنٍ

وَ لاَ أُنسَابُ مَعَ اللُّقيَـا تَلاَحِينِي

وَ مَا ضَمَّختُ بِالحِـنَّاءِ أَجنحَتِي

فَلَــولاَكِ أَنَا لاَ شَيْءَ يَعنِيــنِي.

فِدَاكِ القَلْـــبُ يَا أُمَّاهُ سَيِّدَةً

تُبَارِكُ فَيأَهَا أَمْطَـــارُ تِشْرِيــنِ

لأَنتِ العِيدُ مَا أَنــفَكُّ أَعشَقُهُ

فَأَهتِفُ مِن ذُرَى دُوزٍ إِلَى الصِّينِ:

"إِذَا جَفَّتْ عُيُونُ الأَرْضِ قَاطِبَةً

وَ هَمَّ اليَأْسُ كَالإِعْصَارِ يُـثْنِينِي

فَلِي عَــيْنَاكِ يَا أُمَّــاهُ بَوْصَلَةً

مَتَى يَجتَاحُنِي عَصْفٌ تُنَـجِّينِي."

---

*) خرجنا عن المألوف في الوافر، فلم نستعمله مقطوفا لحسّ عجزنا عن مقاومته.

عنه... ومنه... وله

محمد الهادي الجزيري/شاعر، تونس

جماعات نُدشّن النهار

وفُرادى ندخل الليل

نقضّيه في أسرّة وحجرات منفصلة

فإن أشفق علينا النوم

نجتمع في عراء الحلم، اثنين، اثنين أو

أكثر

كلّ وعدد خلاّنه ومعبوداته

بلهف نلتحم بأجزائنا الراغبة فينا

وأجزائنا المتنكرة لنا

ليلة أمس، قبّلت صنمي حتّى أدميت شفتيّ

وبذرت نفسي في حدائقه الخفيّة

صادفني منذ قليل في زحمة الأضداد

متأبّطا ساعد مالكه وكافرا بي.

الفرق بين الحلم واليقظة

رهيف كحدّ السّكين

السّكين قاطع الوريد وباقر القلب

ها إنّي أتجمّل أمام الغسق

أضمّد وريدي النازف بورقة بيضاء

وأرتق ثقوب القلب بخيط الحنين وإبرة

العشق.

بعد زجاجتين ودمعتين

سيجمعني الحلم بقاتلي الرقيق

وأرفض أن ألاقيه بهيئة الضحيّة

أخشى على نور وجهه من وحشة الندم

وأخشى على جذعه المكتنز من سوس

الضمير

لست أوّل عاشق منحور

فلم أعكّر مزاج من أنعم عليّ بكلّ هذا

الشرود ؟

فتّت عقلي بيديه الكريمتين

ونفخ فيّ نسمة من روحه العطرة

وقال : " منذ اليوم أنت المنشد وأنا

المنشود،

لكن لن يجمعنا إلاّ الحلم والنشيد

ستسبّح باسمي حتّى يجفّ الريق ويتفتّت

اللسان

وتجهز للقبر

ستنسى كلّ الأسماء إلاّ الموصولة بي :

لحاف سريري

فانوسي وخليلي

شهقتي في قمّة النشوة

وإغفاءتي في منحدر الشهوة

قطّي المتمسّح بي كلّ صباح،

أمشاطي وعطوري ، منشفتي،

عروة فنجاني وحافته ،

مقبض بابي وعتبته،

تراب كعب حذائي أينما ذهبت

منذ اليوم، ستبكي كمزراب في ليلة ماطرة

وتهيم كريح خلّفها الخريف

منذ اليوم، مكبّل أنت في أذيال طيفي

وحاجّ إليّ دون وصول

ولا من مغيث إلاّ طعنة الشوق الأخيرة ".

بشّرني بالشهادة وأضاف قبل أن يغيب:

"جميل لون عينيك في ضوء الشمس"

فلم أغمضهما منذ تلك القيلولة

وادّعيت أنه وشوشني :

" رائع وساحر ومذهل

لون عينيك في ضوء فانوس خدري"

لم يصدّقني المارّة المذعورون ولا قطط

الليل المنفلتة

لم يصدّق الحقيقة إلاّي والنشيد.

قصائد

فاطمة عكاشة/شاعرة،تونس

بلدي

يا أيها الرُّبان

قرّب لنا الشُّطآن

كي تلفظ الحيتان

بلدا جميلا يُسرق

بلدي الجميل مَغارةٌ والكنز فيه منارةٌ

واللصّ يعرف أنّ طوق الماس لوْنه أزرقُ

«حكاية وطن : تونس»

يمُرُّ الزمانُ خفيفًا

تُواصلُ "تونس" جَولتها في الشّوارع، تَسأل بائعَة

الخُبزِ عنْ شَبحٍ مَرّ منذ سِنين بِذاك الرّصيفِ...

عَسى أن تراهُ

يَلمَعُ أَزِوقَة الوَاجِهاتِ ...تُلوّحُ أشباحُ ذِكراهُ

خلف الزُجاجِ...

عسىَ أنْ تراه،

تَرى مِعطفا مثْل مِعطفه انسَاب في شارع

مُظلمٍ، أوْ ترى

الرّأس إذ يَتقاذَفُه العَابرُون

يَدُ تُغمِض الآن عَينَ الزّمان وَتسألُهُ

مَنْ أكُون؟؟

تُقدّمُ "تونس" أيّامها طَبقا من شِواء غَريبٍ

لكُلّ الحيَارَى ...

تَهشّ الذباب، وتقرأ سُورةَ "يس" قبلَ الغُروبِ .

وَتأوي إلى بَيتها الرّطب خلف "عمارَة بابلَ"،
تَلثمُ قلبَ الشهيدِ المُجتَفِ...لَمْ تَعْرِفِ
الْخوفَ لكِنَّ نَزرا مِنَ العَرَق البارد اجْتَاح
وخدّتها وأضاءَ المَكان : ...
ملابسُ رسميّة تتسلّلُ... لمْ يُطرَق البابُ.
كيف اهتَدَيتمْ إلى منزل نَسجتهُ العَناكِبُ...
وباضَ الحَمامُ على بَابه... واستَحمَّ الجنونُ؟
يدٌ تُغمِضُ الآن عَينَ الزّمان وتَسألُه
من أكونُ؟

أحدّثتِ الجدْران عَنِ الرّجل المُختفي خلفَ
تَنُورَة دَاكِنة؟
و "تونس" تصحبه في الليالي ...
وَحيدين كَانَا قُبيْل ارْتِداد الغُزاة عَنِ القَريَة
البَائدة
فَكيْفَ اهْتَدَيْتمْ إليْها ؟؟؟
أحدّثتِ الغيْمة السّاجدَة
عَنِ الشّيح والزّعْفران بِتلكَ المَغارَة خلفَ
عِمارَة "بابلْ" ؟

وكيف اهتديتم إليها...
ولمْ يُدرك البحرُ حُوريّة الزّنج إذ سَاقَها المَدّ
نَحوالسّواحِلْ
تَمرّ بقلب "الشّهيد" فَتُفتح أبوابُه، حينَ يحتفلُ
الزّنج في "ساحل العاج"؟
...تخرُجُ "تونسُ" مِن صَدفَة فتُنيرُ البحارَا
وَينبت وَردٌ بآثارِ أقدامِها كُلّما اشتَدّ
بَرْدٌ تَوقّدَ نَارَا
وقال الحُفاةُ العُراةُ : رَأينا الشّهيدَ يَمُرُّ
خفيفًا كأسْطورَةٍ ...قَدْ...
رَأيْنَا مَرَاكِبَ مُكتظّة بِالعُيون
تُطلّ عَلَيْهَا ...
و "تونس" تبحث عن مُقلَتَيها وعَن رَبْوَةٍ لَمْ
تَعُدْ تَرْتَقيها
عسَى أنْ تَرَاهُ...
تَرَى مِعْطفا مِثل معطفه انسَابَ في شَارِعٍ مُظلم
أو ترى الرّأسَ إذْ يَتَقاذَفُهُ العابرونَ...
يَدٌ تُغمِض الآنَ عَيْنَ الشّهيد وَتَسْألُه :
مَن أكونُ ؟؟

الأرض الفصيحة

سُفنٌ تحطُّ عَلى المياه كَنورس ضخمٍ يَبيتُ

على المَرافئ، طَيّعٌ فيه البَيّاض يُسامِرِ البحر

المُسوّرَ بالجواهِر والحَصى...

و "بو سَعيد" (1): سيّدُ الجبل المُضاء بِشمعةٍ

يَستَقبلُ العُشّاقَ أو يهْدِي طيُورَ الليل مَا

خَتَمَتْ على أبصارها الأنوارُ... وذراعه قدْ

تسنِدُ الأفكارَ في رأسي وتُسندني يد الزّيتون

في وطني "عقارب" (2): ساعةٌ لا توقظ

العُشّاق

يا وطن المحبّة يرْقدُ الزّيتون في حُلم الصّبايا

فالنّهود مواسم والغصنُ أرض "عقاربَ"

قدم الضّياع تجوس أرْجائي و تزجمني جبال

الشّوك والحلفاءُ تُجلسني على وَخز الابرِ...

الشعر مزدحم بأنفاسي كأبخرة السّجائر كالضباب

الشعر حَوْش في فنائه تشرب الأقزامُ قهوتَها،

تُدخّن أو تُقصّر ثَوب أنثى كانَ يَبلُغُ رُكبتَيْهَا

وهيَ تعبُرُ شارع العُشّاق ليلا وَحْدَها

حَيْرَى تُمَرّغ وجهها في تُربَة التّسآل: مَن ...؟

مَن لَمّعَ الأحجار في وطني؟ ومن قدْ جَرّدَ

الأحْجارَ مِن أرْوَاحها؟

من يحْرُسُ الأحجار والأرْواحُ تسبّحُ، مَن

يسَرّحُها على شَطِّ البُحيرة تأكلُ الصَّدَفَ

المُلَوّن أو صغار النّورس المجروح،مَن سيناوِلُ

الأرْواحَ منشَفَة

وَيُجلِسُهَا علَى رُكَبِ المُذابَة سُكّرا في قَهوة

الأيّام، مَن... ؟

حَيْرَى تُمَرّغُ وجهَهَا في تُربَة التسآل... وارْتبَكَ

المَكانُ يدُ المَزار تُبارِك الأرْضَ السّعيدة أو

تُدَغدِغُها المَباخرُ، والبَواخِر تنحني...

والمَوْج يَفتَتِحُ الصّباح بِبَسمَة، و"أبو سعيد"

يختفي ...

وأطير نَحوه ... يَختَفِي...

وأطيـــــــرُ والأرض الفَصيحة تَختَفِي.

يا سيّد الجبل المضاء بشمعة: اِغرِف كُؤوس

الشعر من بحْرِ الخببْ

واسْكُبْ عَصِيرَ اللَّوزِ فِي أكوابنا فَلَكَ الأطَايِب

والمَشَارِب والحَبَبْ

يا مَطْلَع الأفجار من شفة الحبيب أعِدْ قبلتنا

الصغيرةَ مركبا

فَلَكَ النّوَاظِر والحقول وغابَة الرّمّان ...والقلَق

المُنَضّد فوق رَفٍّ تشتكي مِنهُ الكتبْ

يا سيّد الجَبَل المُضَاء بدمْعَة :

لا شيء يقربني فأبْقى ...كلّمَا أجّلتُ توديعا

يُفتّحُ مَفرق بيني وبينه ..كلّمَا رتّبت قُرْبا أنبتت

فوْضَايَ في القُرب البعيدْ...

يـــا سيّـد الجبل المُضـاء بلَوْعَــة :

هذي "عقارب"

ساعة متروكة هلْ تعْرفُ الميقَات ؟ أسأله

وهلْ تبْكي مَعي قلْب البَنفسج

والسّنُونو والحَمَائم والبَريدْ

يا سيد الجبل المُضيء كدمْعة.

---

1) أبوسعيد : ولي صالح إليه تنسب مدينة سيدي بوسعيد بالعاصمة تونس.

2) عقارب :مسقط رأس الشاعرة.

رســالــة فــي الطيــران

جهاد جلال/شاعر، تونس

أتسلّق دهشتي

أُعربد في انحناءات أغصانها

وأضع في الأعشاش رسائل

تحت بيض لمّا يفقس بعد..

أتلهّى عن تعبي بأمل أن يكبر فرخ

يقرأ شيئا ممّا كتبته

فيأخذه الذوق بعيدا في طيرانه..

أتعبني أملي وأنا أتحسّس لغتي المكتوبة

على جبيني

تنزّ كعرق بارد، تستعير فكرة الطير المحلّقة

في زمن قادم..

أسلك طريقا شائكا

وأصقل بيديّ الداميتين نتوءات الظلّ الصلد

كي لا يشفق أحد الفراخ من التجربة

" هل سنخرج سالمين؟ ".. ذلك ما لا يسأله

العاشقون

آه يا أهلي الطيبين أنتم تبحثون عن الجنّة

أمّا أنا فأبحث في الجنّة ...

....

.... (بياض في الأصل)

حتّى كأنّ لغتي حرّة لا تبخل بالموت أو

بالحياة

مازالت على جبيني تضع استعاراتها:

" هذا رجل يبحث في الجنّة

حتّى أوشك أن يقبّل قدما في الجحيم

قصيدتــان

شعر: جاك بريفار (*) /ترجمة :الهادي ثابت/روائي، تونس

(1)

La grasse matinée (**) [الجوعُ كافرْ...]

إنهٌ لَرهيبٌ	Il est terrible
صوتُ رنينِ البيضة تتحطَّمُ على مصرفِ النُّحَاسِ	le petit bruit de l'œuf dur cassé sur un comptoir d'étain
رهيبٌ ذلكَ الصوتُ	il est terrible ce bruit
عندما يهتزّ في ذاكرةِ الرجلِ الجائعْ	quand il remue dans la mémoire de l'homme qui a faim
رهيبٌ أيضا رأسُ الرجلِ	elle est terrible aussi la tête de l'homme
رأسُ الرجلِ الجائعْ	la tête de l'homme qui a faim
وهْوَ ينظرُ ،عند الصباح الباكرِ،	quand il se regarde à six heures du matin
في مرآةِ المغازةِ الكبرى	dans la glace du grand magasin
رأسٌ بلونِ الغبارْ	une tête couleur de poussière
لكنَّهُ لا ينظَرُ إلى رأسه	ce n'est pas sa tête pourtant qu'il regarde
بل ينظرُ إلى واجهةِ المَغازةِ الكُبرَى	dans la vitrine de chez Potin
يستخفُ برأسهِ	il s'en fout de sa tête l'homme
لا يفكّرُ فيهِ	il n'y pense pas
يحلُمُ	il songe
يتخيَّلُ رأسًا آخرَ	il imagine une autre tête
رأسَ عجلٍ مثلاً	une tête de veau par exemple
مْمزوجًا بالخَلِ	avec une sauce de vinaigre
أو أيَّ رأسٍ يُؤْكَلْ	ou une tête de n'importe quoi qui se mange
ويأخذُ في تحريكِ فكَّيْهِ	et il remue doucement la mâchoire
بهدُوءْ	doucement

et il grince des dents doucement
car le monde se paye sa tête
et il ne peut rien contre ce monde
et il compte sur ses doigts un deux trois
un deux trois
cela fait trois jours qu'il n'a pas mangé
et il a beau se répéter depuis trois jours
Ça ne peut pas durer
ça dure
trois jours
trois nuits
sans manger
et derrière ces vitres
ces pâtés ces bouteilles ces conserves
poissons morts protégés par les boîtes
boîtes protégées par les vitres
vitres protégées par les flics
flics protégés par la crainte
que de barricades pour six malheureuses
sardines..
Un peu plus loin le bistro
café-crème et croissants chauds
l'homme titube
et dans l'intérieur de sa tête
un brouillard de mots
un brouillard de mots
sardines à manger
œuf dur café-crème
café arrosé rhum
café-crème
café-crème
café-crime arrosé sang!...
Un homme très estimé dans son quartier
a été égorgé en plein jour
l'assassin le vagabond lui a volé

ويَصِرُّ أضراسَهُ
بهدوءٍ
لأنّ العالمَ يسخَرُ منه
ولن يقدر شيئا ضد هذا العالم
ويعدّ على أصابعه واحدٌ اثنانْ ثلاثةْ : واحدْ اثنانْ ثلاثةْ
واحدْ اثنانْ ثلاثةْ
هي ثلاثةُ أيامْ لم يذقْ فيها طعامْ
وعبثا كان يردّدُ في نفسه منذ ثلاثة أيامْ
لا يمكنُ لهذا الأمر أن يدومْ
ولكنّ هذا الأمرَ دامْ
ثلاثةُ أيامْ
وثلاثُ ليالْ
بلا طعامْ
و خلفَ هذه الواجهةْ
طحينٌ لحم قواريرُ طعامٌ معلبْ
سمكٌ ميّتٌ محميٌّ بالعلبِ
علبٌ محميّةٌ بالواجهةْ
واجهةٌ محميّةٌ بالشرطةْ
شرطةٌ محميّةٌ بالخوفْ
أكلّ هذه المتاريس من أجل ستِّ سمكاتِ سردينٍ تعسات؟ . . ؟ !
وغير بعيد من هنا حانةْ
قهوةٌ بالحليب وفطائرُ ساخنةْ
الرجلُ يترنّحْ
وداخلَ رأسه
ضباب من الكلمات
ضباب من الكلمات
سَردينٌ للأكلْ
بيضةٌ مسلوقةٌ قهوةٌ بالحليبْ
قهوة بالحليب مرويّةٌ بـ «الرومْ»
قهوةٌ بالحليبْ
قهوة بالحليبْ
قهوة بالحليب ممزوجة بالدّمْ ! . . .
رجلٌ محترَمٌ جدا في حيّه
تمّ ذبْحه في وضح النهارْ
القاتلُ متسكعٌ سرق منهُ

deux francs
soit un café arrosé
zéro franc soixante-dix
deux tartines beurrées
et vingt-cinq centimes pour le pourboire du garçon.

Il est terrible
le petit bruit de l'œuf dur cassé sur un comptoir d'étain
il est terrible ce bruit
quand il remue dans la mémoire de l'homme qui a faim.

فرنكين*
أي ما يساوي ثمنَ قهوةٍ مرويّة ومزبّدتينْ
وللنادل خمسة وعشرونَ سنتا

إنهُ لَرهيبٌ
صوتُ رنينِ البيضةِ تتحطَّمُ على مصرفِ النُّحَاسِ
رهيبٌ ذلكَ الصوتُ
عندما يهتزّ في ذاكرةِ الرجلِ الجائعْ
رهيبٌ أيضا رأسُ الرجلِ
رأسُ الرجلِ الجائعْ

(2)

Déjeuner du matin فَطورُ الصباحْ

Il a mis le café
Dans la tasse
Il a mis le lait
Dans la tasse de café
Il a mis le sucre
Dans le café au lait
Avec la petite cuiller
Il a tourné
Il a bu le café au lait
Et il a reposé la tasse
Sans me parler
Il a allumé
Une cigarette
Il a fait des ronds
Avec la fumée
Il a mis les cendres
Dans le cendrier
Sans me parler

وضعَ القهوةَ
في الفِنجانْ
وضعَ الحليبَ
في فنجانِ القهوهِ
وضعَ السكّرَ
في قهوة الحليب
وبالملعقةِ الصغيرةِ
أدارْ . .
شرب قهوة بالحليب*
وضع الفِنجانَ ثانيةً
دون أن يخاطبني

أشعلَ
سيجارةً
كوّن دوائرَ
من الدخانْ
نفض الرمادَ
في المنفضةْ
دون أنْ يخاطبني

دون أن ينظرَ إليّ

نهضَ
وضعَ
قبّعتَهُ على رأسه
لبس معطفَه الشتويّ
لأن المطرَ كان ينزل
وخرجَ
تحت المطرْ
دون أن يخاطبني
دون أن ينظر إليّ

وأنا أخذتُ
رأسي في يدي
وبكيتْ

Sans me regarder

Il s'est levé
Il a mis
Son chapeau sur sa tête
Il a mis
Son manteau de pluie
Parce qu'il pleuvait
Et il est parti
Sous la pluie
Sans une parole
Sans me regarder
Et moi j'ai pris
Ma tête dans ma main
Et j'ai pleuré.

*) لمحة عن الشاعر جاك بريفار (Jacques Prévert)

ولد جاك بريفار سنة 1900 وتوفي سنة 1977 .ويُعد من الشعراء الكبار في القرن العشرين. وكانت جل أشعاره تعالج معاناة الفقراء، والجياع، والمرأة، والطفل وهي القضايا التي ستكون محلّ اهتمام الحقوقيين في العالم بعد كوارث الحرب العالمية الثانية.

تميّز شعره، من الناحية الشكلية، باختيار مُتعمّد للغة قريبة جدا من اللغة المتداولة عند الطبقة الشعبية ، وخاصة الكادحة منها. دأب بريفارعلى التجديد في شكل الكتابة ورسم الأبيات، وجعل الصورة الشعرية تنبع من البساطة. لقد أبدع في جعل القصيدة مجموعة من الصور الفوتوغرافية تكتمل معانيها باكتمالها(القصيدة). وقد أراد بأسلوبه هذا، التعبير عن رفضه لكل القوالب. كان شاعرا حرا فلم يلتزم بقواعد الكتابة السريالية رغم كونه من أوائل واضعيها مع أندري بروتون، ولويس أراقون، وبول إلوار.

**) العنوان الأصلي : La grasse matinée ومقابله في العربية « نؤوم الضحى» وهو ، في تقديرنا، لا يؤدي المعنى المقصود من سيرورة القصيد لذلك اقترحنا العنوان بين معقفين.

الكومسيـون المـالي

رضا بن صالح /كاتب، تونس

لمّا حلّقت الطائرة في سماء باريس انتابتني قشعريرة غريبة، مزيج من الإثارة والخوف. بدت السفرة أشبه بمغامرة لم أستعدّ لها مغامرة مجهولة المصير. تستغرق الرحلة عادة ساعتين و رغم جريدة لوموند ديبلوماتيك التي كانت معي، ورغم شروعي في قراءة كتاب سارج لانسال عن قرطاج فقد بدت الرحلة أطول من الساعتين. الغريب أني تمنيت أن تطول أكثر و لكن جاء صوت المضيفة «رجاء أربطوا أحزمتكم، بعد دقائق ننزل في مطار تونس قرطاج. درجة الحرارة ستكون في حدود 28 درجة. مرحبا بكم في تونس»عندما ارتطمت عجلات الطائرة بأرضية المطار تضاعف ارتباكي واصطكت ركبتاي. بلغت ثلاثين سنة زرت نصف دول العالم باحثا زائرا، محاضرا، وممثلا لمختبر «أوريكا للتنمية المستدامة» ومع ذلك ستكون هذه أول زيارة إلى بلادي وبلاد آبائي وأجدادي. أغلب النقاشات والزيارات كنت أحتجّ وراء التخلف والتزمت لأتجنب الحديث عن تونس التي لا أعرفها بكلّ بساطة. كنت أقول ما تراه تقدم لنا دولة تتأسس مدنها على مسائح جلود الثيران وفي أعماقي كنت أتحرّق لزيارة قرطاج وأوتيك، أتوق لرؤية الحاضرة لعبور أنهجها وأزقتها، أشتاق إلى زيارة جامع الزيتونة وكنيس اليهود في لافيات، أريد أن أتذوّق السحلب بالشامية في باب الخضراء، أن أحتسي أكواب ماغون في مقهى عجولة بالمرسى. كان أبي يحدثنا عن هذه الأماكن بمناسبة أو دونها حتى صرنا نشتاق أن نطابق الخبر بالعيان.

كان أبي من أنصار صالح بن يوسف وقد اضطر إلى الفرار بعدما أباح الزعيم بورقيبة أيدي أصحابه في الشرفاء والمناضلين. استقر في مدينة ليل في أقصى شمال فرنسا حاول أن يبتعد عن الجالية التونسية وميلشيات بورقيبة وبعد ثلاث سنوات ارتحل إلى جنوة. تزوج جزائرية من القبايل. عاشا غريبين في جنوة. لا أصدقاء لا أجوار يزوروننا. أنجبا. كنّا ثلاثة أبناء ذكورا. حرص أبي على تعليمنا وتثقيفنا. في منزلنا عشرات الكتب التاريخية. زرع فينا حبّ التاريخ وحفزنا على تحصيل أرقى الشهادات. ولكنه دائما كان حريصا على تذكيرنا بأننا في فرنسا و لسنا سوى عابرين وأنّ المقام الحقيقي سيكون في تونس مهما طال الزمن. كان والدي متفائلا رغم قسوة الأيام وعندما التحقت بالجامعة تخصصت بالتاريخ وخصوصا علاقة فرنسا بتونس خلال القرنين التاسع عشر و العشرين.

أنجزت بحثا عن فساد الحكومة التونسية زمن محمد الصادق باي وانتصاب لجنة الكومسيون المالي. بعد سنتين كانت الثورة في تونس. وبعد سنتين من هروب الطاغية ذات مساء متسربلا بالجبن والعار، نزلت في مطار تونس قرطاج. أشياء كثيرة تغيرت في تونس نشأت عشرات الأحزاب مسيرات مظاهرات صحافة تتجرأ على نقد الساسة والتشنيع بهم منفيون عادوا مساجين أطلق سراحهم، مطرودون استعادوا عملهم ومع ذلك مازلت أحمل خوف أبي من التصفية ومن الجواسيس. ليس من السهل أن نتخلّص من الماضي وأحيانا كثيرة يتماهى بنا. ختم عون الديوانة جواز سفري الفرنسي لم يحقق في حقيبتي ولا المحفظة التي كنت أحملها.

استأجرت سيارة تاكسي وطلبت منه أن يوصلني إلى نزل صلامبو وسط العاصمة. اخترت هذا النزل لأني أتذكر مرة سمعت الروائي التونسي حسونة المصباحي يتحدث عن هذا النزل أثناء محاورته في برنامج ثقافي بفرنسا 24 كلما زار تونس قبل أن يستقر فيها نهائيا. كان نزلا بسيطا شعبيا رغم نظافته وجليزه القشاني القديم . ارتحت بعض الوقت ثم خرجت لاكتشاف المدينة. وعندما مررت أمام البلمريوم عنّ لي أن أقصد نهج الكومسيون اخترقت الشارع الكبير مقاه و مطاعم، محلات تجارية، الكاتدرائية و ابن خلدون التائه في هذا الشارع بعيدا عن طلبته و نظرائه. جنسيات مختلفة أفارقة، سواح أوروبيون، ليبيون، جزائريون، تونسيون تعرفهم من لهجتهم لون بشرتهم طريقة حديثهم.

تقدمت كانت المغازة العامة على يساري وبجوارها مسجد الألطاف يبدو صغيرا ضيقا من خلال فتحة الباب الذي رجحت أن تكون نقوشه متأثرة بالعهد الحفصي. هذا المسجد كان في ما مضى سجنا مؤقتا في عهد محمد الصادق باي. واصلت طريقي. تجار منتصبون على الرصيف وأمام واجهات المغازات. صياح، خصومات،أحيانا أضطر إلى الانعراج يمنة أو يسرة لتجنب هذه البضائع ونظرات أصحابها الشرسة. لست أفهم كيف ترضى الحكومة أن تكون هذه وضعية أعظم شارع من شوارع الحاضرة.

تقدمت نحو باب البحر. انتبهت إلى أنه قد رمّم حديثا ومع ذلك فقد لاحظت بعض التشققات في الملاط ورجحت أن يكون الخليط قد أضيف إليه جبس قديم انتهت صلوحية ولهذا تشقق الملاط وعاينت كذلك اعوجاج بعض الحواف وهو مخالف للصورة التي نقلها نيكولاس بيرنجيه. عبرت الباب كان ثمة شرطيان يغازلان فتاة بمواجهة مطعم الناظور. واصلت طريقي. دخلت المطعم. قلت: «السلام عليكم» هشّ لي العامل وجذب كرسيا فاعتذرت وقلت: «أريد الذهاب إلى نهج كومسيون»، فقال لي: «إنك فيه»، وأشار بيده نحو اليمين،»هذا كله نهج الكومسيون» شكرته وانصرفت.انتابتني رهبة طارئة. رحت أبحث عن بناية كانت مقرا للجنة التي كلفتها فرنسا وإيطاليا وانجلترا بمراقبة مصاريف الباي. طبعا كانت الواجهة مراقبة المصاريف لتعويض الدائنين. ولكنّ الحقيقة غير ذلك. فقد كانت لجنة الكومسيون المالي الخطوة الأولى في بداية الاحتلال. كنت أقلّب الأبنية والأبواب والنوافذ القليلة متخيلا الحراسة المشددة المفروضة على هذا المقر. حماية أجنبية و حماية تونسية من خلال الصبايحية تخيلت العيون والجواسيس. خير الدين يتجسس على فرنسيين والفرنسيون يتجسسون على خير الدين والباي يراقب الجميع و يلاعب الجميع ويتجلى مصطفى خزنة دار في هذا المشهد رجل المكائد و المفاسد يخاتل خير الدين التونسي وينقل رسائل شفوية أو مكتوبة إلى الحكام الحقيقيين.

مرّ أمامي مراهق يبيع الخبز والجبن والمياه تساءلت عن طعام اللجنة من يعدّه وكيف يعدّه؟ من يهتمّ بالشاي والقهوة؟ هل كانوا يذهبون إلى الماخور أم كان مصطفى بن اسماعيل يسهر على راحة ضيوف تونس المبجلين؟ أفكار كثيرة كانت تلم بي. أسئلة غزيرة. فجوات تاريخية لم يردمها ذاك الكم الهائل من الوثائق والمخطوطات التي درستها عندما كلفني الأستاذ بيار

كريسبي بإنجاز بحث ماجستير حول الكومسيون المالي الذي انتصب بتونس. كان الأستاذ كريسبي يلقي درسه عن حضور فرنسا بشمال إفريقيا عندما قاطعته: «لم يكن حضورا بل استعمارا»، ابتسم قائلا: «الاستعمار شكل من أشكال الحضور». في نهاية المحاضرة عندما كنت أهم بالخروج استوقفني وسألني :

– لم تقدم لي نفسك ؟ما اسمك؟

– محمد علي الماجري.

– من أي بلاد؟

– من تونس.

– هل أنت من أحفاد الذين تمردوا على الباي مع علي بن غذاهم؟

ـ المعذرة هذا السؤال لم يخطر لي على بال.

ـ قلت من تونس. وتونس ليست في مساحة فرنسا ولكنها كبيرة لتضمّ مئات الجهات والمدن فمن أي مدينة أنت؟

باغتني السؤال قلت: لا أعرف.

فغر فمه: ألست تونسيا.

– نعم و لكنّ والدي هاجر إلى فرنسا منذ نهاية الستينات. ولدت في فرنسا ولم نزر تونس ولو مرة.

– لمَ؟

– أسباب سياسية. كان والدي من معارضي بورقيبة وكنا مهددين بالاعتقال عند دخول الوطن.

– أرأيت فرنسا تقوم بدور المستعمر ودور الملاذ والحمى؟ في النهاية تتعدد الأسباب ونبقى دوما مهاجرين لاجئين منفيين بعضنا بسبب السياسة وبعضنا بسبب العمل والآخرون تجبرهم التقاليد على اختيار المنفى. الخلاصة لدي موضوع بحث قد يهمك وقد يمتن علاقتك ببلادك.

سألت: ماهو؟

– فساد البايات وانتصاب الحماية: الكومسيون المالي أنموذجا.

قبلت مقترحه ثم انهمكت في مطالعة بعض الدراسات المتعلقة بتاريخ البايات وحركة المال في البحر أبيض المتوسط والتبادلات التجارية قبل أن أصوغ تخطيطا أوليا عرضته عليه. دوّن بعض الملاحظات غيّر موقع الباب الأول وأضاف بابا متعلقا بتراجع نفوذ الدولة العثمانية دون أن ينسى إضافة عنصر فرعي إلى الباب الثاني عنوانه «دستور محمد الصادق باي والتدخلات الأجنبية» ثم أمهلني أسبوعا لأمده بقائمة المصادر والمراجع. وهو يغادر مكتبه حثني على النظر في وثائق الأرشيف الوطني الفرنسي والأعداد الأولى من الرائد الرسمي التونسي إذ يحتفظ مكتب الكلية بنسخ تعود إلى منتصف القرن التاسع عشر. وخلال سنة عرفت الكثير عن بايات تونس أسماءهم ألقابهم نزواتهم خصوماتهم كبرى العائلات والقبائل التونسية. اختلاط الأعراق والقوميات. مالطيون فرنسيون أتراك عرب إيطاليون ليبيون يهود شراكسة أرمن... قرأت الكثير عن المعالم التاريخية المدرسة الباشية دار عثمان باي تربة الباي باب منارة زاوية سيدي قاسم الجليزي مقام محرز بن خلف قصر العبدلية الكبرى والصغرى، براكة رؤوف باي، حكايات، أساطير، وقائع، أحداث متشعبة تمثلتها حتى خلتني قادما من ذاك الزمن.

كنت أسترجع هذه الأفكار وهذه الحكايات عندما أحسست وخزا حادا على مستوى الربلة وصوتا يقول: «بعّدْ حلْ عينيكْ راقدْ في الثنية». انتبهت أحد الحمالين ينقل أكياسا وكراتين. النهج يعج بالبضائع الصينية الرخيصة داخل المحلات وأمامها. ملابس داخلية، أحجبة للنساء، صحون، أطباق، أحذية رياضية، سجائر، زرابي صناعية، أصوات متنافرة، ألوان فاقعة، مراهقون يروّجون بضائع لا يدري أحد كيف تعبر الحدود... «كل شيء بدينار»، «فوح دارك. أر فراش»، «دجوكينغ أديداس بعشرة دينارات» عجوز تساوم، مراهق ينفخ دخان سيجارته

في وجوه المارة، تاجر منحن يراقب الزبائن، مغازة ياسين القرطاسية، محلات الطرخاني، باعة شاي متجولون. كنت أنقل بصري بين المحلات والأبواب والمداخل أبحث عن مقر الكومسيون المالي عن لافتة تؤرخ وجودها، متحف في هذا النهج، عن صبايحية الباي، عن عيون القنصل الإنجليزي، عن النسخة الأولى من دستور عهد الأمان فما وجدت غير البضائع الصينية والكلام البذيء، عفس ورفس، عطونة، صنن مؤذ، فساء بين حين وحين

عبرت نهج الكومسيون لم يتبق من ذاك الزمن سوى لافتة النهج و باعة الثوم والتوابل، وعند أول منعطف على اليسار تركت النهج والذكريات، تركت التاريخ والبايات ودلفت أحتسي قهوة سوداء في كافيتيريا «بن يدر» وقد نسيت كل أولئك الذين رافقوني طيلة سنة من البحث: علي المحجوبي، نورة البورصالي، ليليان النابلي، محمد فنطر، بيار بنتر، ميشال كانو، خليفة شاطر، ألفونس روسو، جون غانياج، أندرياس تونغر زناتي، لطفي الرحموني.



يَومُ فرحٍ

نجيبة الهمامي/كاتبة، تونس

نظرت فرح في المرآة العاكسة للسيارة، أنزلت النظارات الشمسيّة قليلا على أرنبة أنفها، تثبّتت بعض الشيء في عينيها وقالت:

-سأغيّرها... لم تعُد على الموضة... لونها لم يعد مميّزا... ربما لو تركت اللون الطبيعيّ لكانت النتيجة أفضل؟

أدارت وجهها يمينا ثمّ شمالا، أنزلته قليلا ثمّ رفعته قليلا. مرّرت يدها على رقبتها الصقيلة. سرّحت شعرها بأصابعها وقالت تحدّث نفسها:

- ماذا أفعل أيضا؟؟

فكان الردّ نعيقَ منبّهات وصراخَ سُوّاق خلفها يستحثّونها الانطلاق، فالإشارةُ الضوئيةُ خضراء وهي تسدّ عليهم الطريق. لوت فرحُ شفتيها، وسوّت وضع النظارات على عينيها، ولوّحت بيدها في الهواء بإشارات استمطرت تعليقات بذيئة ردّت عليها بأحسن منها، ثم ضغطت على دوّاسة البنزين بقوة فانطلقت السيارة كطلق ناريّ.

لم تكن ترومُ مكانا بعينه، فطافت كلّ شوارع العاصمة مرارا وتكرارا ثمّ قصدت ضواحيها البعيدة وحيدة: شربت قهوة وسيجارة فوق صخرة على شاطئ المرسى المهجور من عشّاق كانوا يمرّون به فيُودِعُون رمله وموجَه ونسائمَه أثر خطواتهم وحرارة قُبَلِهم ورقّة همساتهم. اجتازت مجموعاتٍ عمّال حانقين مجتمعين أمام بعض النُزل السياحية المقفلة بعد الثورة. تناولت عصير برتقال بمشرب على ضفاف وادي مجردة الهادر وكأنّه ينذر بفيضان وشيك... الخ.

لم تستقرَّ في مكان. منذ مدّة وهي تفكّر فيما ستُقدم عليه. إنّ اتخاذ قرار في هذه المسألة لم يكن بالسهولة التي توقّعتها. إنّه أمر مصيريّ بالنسبة إليها، يمسّ شخصيتها وحضورها، فمظهرها في الميزان. كيف سيُنظر إليها لو أقدمت على ما فكرت فيه الآن؟!

لقد أثنى عليه الكلُّ حتى الرجالُ، وحسدها الجميع لأجله حتى النساءُ. قالوا: إنه مناسب جدا وكأنه جُعل لها هي فقط.

قالوا: إنها خُلقت لتتألّق هي به ويبرز هو بها.

وبما أنّه لم يحقّق لها ما كانت ترمي إليه فكّرت فيما فكّرت فيه، ولكن، حدَّ اللحظة، أعوَزَها الحسم في الأمر فقد اشتدّ عليها قرار إزالته من مظهرها العام المعتاد.

ازداد توتّرها وهي عالقة في زحمة حركة المرور على طريق «الروت اكس»، كانت تخشى أن تتراجع عن تنفيذ قرارها. ولما اجتازت تلك الفوضى المروريّة بعد زمن، كانت تقف أمام بناية مستقرّة على إحدى مرتفعات «المنار الثاني»، جدرانهاورديّة اللون ونوافذها كبيرة من البلور العاكس، أمامها حديقة صغيرة بسور واطئ وباب موارب. ركنت سيارتها بمحاذاة السور الواطئ ونزلت.

اجتازت الحديقة المزدحمة بورود غريبة الألوان دون رائحة ونباتات زينة مختلفة الأشكال. دفعت الباب البلّوريّ ودخلت بقامتها الفارعة تتمايل على ظهرها جدائل شعر كثيف ذي لون أشقر بتدرّجات مختلفة، وضفائر طويلة حدّ الخصر بألوان متباينة.

انتبه «زيزو» إلى دخولها فأسرع إليها مرحّبا بابتسامة ودودة كالعادة، فهي من أخلص حريفاته وأكثرهنّ تردّدا عليه، وبادرها:

-أهلا، أهلا بكلوديا شيفر... أين كنت طوال هذه المدة؟ لم أرك منذ أسبوع كامل.

-أوه... يكفي زيزو. ها أني هنا لم أغادر إلى أي مكان.

- يبدو أنك منزعجة... لا عليك... اجلسي واستريحي، سأطلب لك قهوتك المعتادة وستعتني بك إحدى البنات ريثما يحين دورك.

- لا لا لا... الأمر لا يستحقّ كل هذا الانتظار، العملية تحتاج بضع لحظات فقط.

- ماذا تقصدين؟ ماذا تريدين؟

- زيزو... أريدك أن تزيل كل الضفائر وخصلات الشعر التي أضفتها لي المرة الماضية.

- كلّها؟! لماذا؟! إنها مناسبة لك وقد زادتك جمالا. لقد كنت مبتهجة بها يا فرح.

- لا أريدها!

قال «زيزو» غامزا بعينه، ملمّحا:

- لماذا؟ ألم تُعجِب سي...؟

- سي...؟؟!! هه... وهل انتبه إليها أو إلى أي تغيير قبلها؟ أنا لست سوى زوجَتَه... فقط.

يــوم فــي حيّنــا

روضة الفارسي/كاتبة، تونس

يستيقظ الحيّ رويدا رويدا، يركض العمّال وراء الحافلات، أو يتّجهون سيرا نحو مقالع الحجارة والمزارع المجاورة. تبدأ الأواني عزفها غير المنتظم في المطابخ، في حين تستهل بعض المكانس رقصتها.

هنا بيت الصالة وغرفة نومي وأخي. أُبعد عني الغطاء فيتململ قطّنا «كاري»، وأجلس على فراشي متأمّلة بحنين وأسّى فراش أخي المقفر، ثم إلى مكتبتنا التي تحتضن كتبنا والتلفاز.

أصابع الشمس الذهبية تعبر زجاج النافذة، فتبعث في القلب اطمئنانا وحياة. أفتح الباب وأقف قليلا في الباحة، أوراق التين تتطاير، تتلامس ثم تتساقط احتفالا بقدوم الخريف، وتعانق أغصانها أغصان شجرة البرتقال التي تستقبل أجنّة ثمارها، أما شجرة الرمان فقد أثمرت حتى غدت أغصانها المثقلة تلامس الأرض.

تتصاعد رائحة القهوة من المطبخ مع زفرات أمي ودعائها من فوق السجادة: «يا ربّ فرّج كرب ابني وأطلق سراحه، رباه لقد ثقل الصدر وجف الدمع يا رحيم، أنت العالم بحالي والغني عن سؤالي».

أعود مسرعة إلى سريري، أبكي بكاء مرّا، تنظر عيناي مرة أخرى إلى المكتبة، أمسك رواية «غربتنا» وبين صفحاتها رسالة كتب على ظرفها:

«ربيع المقراني»

«السجن المدني المرناقية»

ترتعش يداي وهي تفتح الرسالة التي أقرؤها للمرة الألف:

«أختي العزيزة رنيم

السلام عليك

أرجو أن تكوني بخير، مع أني لا أظنك كذلك.

أختي، آسف أني خيّبت ظنّك وأن الحياة أخذتني إلى منعرج وممرّ ضيّق للغاية. ربما أنني من جعل الحياة تمر بهذه الممرات الموجعة.

شقيقتي الغالية:

الآن اختفى الزائف مني والحقيقي يتطلب بعض الوقت كي ينجلي، لأن ما فقدته في سنين عديدة ليس من السهل أن يعود لنصاعته بسرعة، فقدت بوصلتي فضاعت كل الاتجاهات. الآن اكتشفت أن الذات التي

أعطاني إياها الآخرون والمخدرات هي ذات مزيّفة. اطمئني أختي أجاهد كي لا يحجب المزيّفُ الحقيقيّ.

أتذكرين يوم قلت لي إن الرأس المثقلة بالشوائب هي مرتع للشياطين؟ صدقت يا حبيبة، لقد عبّأت فكري بالغضب على الأب الذي يقسو أحيانا ولا يتفهّم نفسيّتي، والحقد على الفقر الذي أجبرني على ترك مدرسة الفنون الجميلة والدراسة في شعبة قصيرة، والعتب الكبير على النظام التعليمي الذي يصرّ على حشونا بالمعلومات، ونحن بحاجة قصوى لعلم يساعدنا على الغوص في خبايا هذه الروح و أسرار هذه النفس.

تركت الدراسة منذ سنتين لأبحث عني لكن أسفي على نفسي التي ظلت بتعاسة وغربة قاتلة.

أختي العزيزة، كيف هي الجامعة والأصدقاء؟ هل تأقلمت مع هذا الوجع الجديد؟ وكيف حال قطّنا «كاري»؟ هنا أيضا وجدت قطة رغم أنها أنثى إلا أني سمّيتها كاري! أقنعي والدي أن لا يضيف مليما واحدا للمحامي، حمّلته أكثر مما يحتمل بكثير، أعلم الوضع جيدا، أنزف وجعا لأني السّبب في تعاستكم. أرانا كثيرا، في اليقظة وفي النوم، ونحن صغارا نلعب الغميضة مع أطفال الحي، يوم لم يكن بيننا وبين المولى سوى كل كشف ونور، وأتذكر كثيرا أحلام البراءة، حلمك أن تتعلمي العزف على البيانو وأن أرسم في العطل، تلك العطل التي كنت أقضيها في المقلع حيث الصخور والرمال بانتظاري كما المسحاة والحقول بانتظارك.

آسف أني دمّرت كل شيء كان علي أن أصبر أكثر.

قولي لوالديّ أن يصفحا عني...

سلامي للجميع

ربيع»

* في المطبخ أجد أمي قد طهت الفطائر، ألقي تحيّة الصباح مبتسمة وكأنّ الحزن والخوف من الآتي لا يسكناني وتردّ التحية وهي تخفي الرّعب والاختناق، أحس بقلبها الحزين الحنون يفتش عن لمسة حب مني، فتتوسل روحي لها أن تفتح باب قلبها، وتنزع عنه غطاء اليأس وتثق بالذي يجعل لمن يحتمي برحمته مخرجا.

ألمس وجه أمي الأصفر ورموشها الذابلة. أحضنها ثم يلحق بنا أبي يعلو سحنته الهم والكدر بدل الصرامة والوقار، فيتوجّع قلبي رثاء لحاله. نحاول أن نستقبل اليوم بأمل رغم كل شيء، نفطر شاردي الذهن ثم نرتشف القهوة وكل منا مشفق على الآخر.

اليوم أوّل أيام عطلة الخريف، بعد قليل تتجه أمي للسوق لشراء بطانية وخضار ولحم لإعداد الطعام من أجل زيارة ربيع في السجن، ويذهب أبي ليتفق مع صاحب سيارة لكرائها، فسجن المرناقية يبعد عن حيّ الإشراق حوالي خمسين كيلومترا، وأمي لا تقوى هذا الأسبوع على ركوب الحافلات.

في هذا الصّباح طائر يحوم مغردا فوق بيتنا، أحيانا يقترب مني، ربما ينشد الارتواء أو يحمل البشرى أو يذكّرنا أننا موصولون بالوجود إلى أبد الآبدين. أبتسم له مستمتعة بحفيف جناحيه. تأتي طيور أخرى تطير وتحط على شجراتنا.

أشرع في العمل المنزلي، أغسل الأواني وأنظف المطبخ في حين يكثر الحراك في الحي، الأطفال يتجمعون للعب، والباعة المتجوّلون يشرعون في الصياح لإشهار سلعهم، أدخل بيت النوم فأجده مرتّبا أعود لبيت الصالة حاملة معي فنجان القهوة التي أعدت تسخينها، أتوقف قليلا لسماع هتاف وضجيج أحسبه في بادئ الأمر معركة، فإذا عدد كبير من الشباب يهيّئون تفاعلهم وانفعالاتهم استعدادا للمباراة التي ستقام اليوم في الملعب الأولمبي بالمنزه بين قطبي الكرة التونسية.

أنفض الغبار عن الأثاث وأمسح الأرضية باذلة مجهودا كبيرا كي لا يصل إلي ضجيج الشارع. أسقي الشجرات والنباتات المزروعة في المزهريات الصغيرة مصغية بانتباه لزقزقة العصافير.

بعد أن أنهي التنظيف، أتأمل اخضرار النباتات

ولمعانها، وجمال الشجرات الثلاث فيدخل الأمل قلبي، معه يدخل العطر والنسائم النديّة، فأكون كورقة شجرة البرتقال الغضّة المقبلة على الحياة، تنبت النجاح والسعادة والحب اللامتناهي، وأكون كالرُّمّانة في جمالها وتوهّجها وامتلاء لبّها بالخير، كورقة التّين المتحدية للخريف التي صنعت بمفردها منذ وقت قصير مهرجانا للاخضرار والعذوبة بظلالها ولذّة ثمارها وهي الآن ترسل أوراقها رسائل حب وأمل واحتفال.

تعود أمي من السوق، أساعدها في إعداد الطعام لأخي وتحضير لوازم الزيارة. وبعد الغداء أراجع محاضراتي، حتى تشي الشمس بموعد غروبها ثم يهمس الليل بوقار أنه حلّ فتغمز النجوم على صفحة سواده أنها تلألأت وتجمّعت وأعدّت ضياءها للسهرة. شيئا فشيئا يشتد الظلام ويشتدّ عناد النجوم أن تزيح بنورها ولو قليلا من ظلامه.

نجتمع في الصالة ونجتهد لنتعشى لكن بعد دقائق أرفع المائدة ولم ينقص منها إلا القليل، أرتدي شالا وأخرج إلى المطبخ لإعداد الشاي، فالطقس بدأ يبرد والرياح بدأت تحرّك الأشجار.

أسمع طرقات على الباب وأنا أضع الابريق على الموقد. إنها خالتي وزوجها، أسلم عليهما باسمة ثم يتجهان إلى بيت الصالة. أضع الفناجين الخمسة على الطبق، وأسكب الشاي الخفيف بالنعناع وأعود للصالة، أرحّب مرّة أخرى بالخالة وزوجها وأسألهما عن الأحوال، وأنا أقدّم الشاي.

تقول خالتي: شكرا، بإذنك يا الله نفرح قريبا بإطلاق سراح ربيع.

تجيبها أمي والغصّة تملأ حلقها: حفظك الله لي يا الغالية.

يقول زوج خالتي: الحمد لله على ما يعطي من ابتلاء، احمدي الله أنهم تأكدوا أنه لا يستعمل المخدرات للتجارة إنما يتعاطاها فحسب، أنسيتِ ابن منير التومي الذي قبضوا عليه وهو بصدد البيع وحكم عليه بعشرين سنة، ولم يكمل السنة حتى قضى أجله في السجن.

ـ آه يا أخي الحمد لله على كل حال! لا أدري ماذا حصل للحي هذه السنوات الأخيرة؟

يقول زوج خالتي: أما سمعتم ما حصل هذه الليلة إثر المقابلة، ولد عمّار الذي يهيم بنادي الترجي الرياضي ضرب بسكين ولد صالح جاره الذي عيّره بهزيمة فريقه بعد انتهاء المقابلة، والمسكين الآن طريح الفراش في المستشفى تحت العناية المركزة بين الحياة والموت.

يقول أبي: أصبح الحيّ يضمّ أكثر من ستة آلاف ساكن، فيهم عدد كبير من الشباب دون سن الثلاثين، وهم يدمنون الحشيش والمخدّرات بكل أنواعها ويتفنّنون في السرقة ويعشقون العراك بالسكاكين.

تقول أمي بأسى: غاب المسكن والسكينة وحلّ الركض الدائم وراء لقمة العيش، غاب الأب العائل الحامي والأم الحانية المراقبة ليحل محلّهما أبوان يجدان الوقت لكل شيء إلا لفهم نفسية أطفالهما وإشباعها بالحنان.

تعقّب خالتي: نقمع رغبات أطفالنا ونعنّفهم ونهمّشهم ونلجم آراءهم والآن نتساءل متعجبين من أين يأتي كل الإجرام وهذا العنف!

يتشعب بنا الحديث في مجالات شتّى حتى تقف خالتي قائلة:

ـ لقد جلبت الحلويات التي يحبّها ربيع صنعتها له بيدي، خذيها له أختاه وبلغيه سلامنا.

ينظر لي زوج خالتي ويسألني: رنيم ستذهبين مع أبويك هذه المرة؟

أجيب مبتسمة: نعم يا خال.

يودّعاننا وينصرفان، ويدخل والداي في إثرهما إلى غرفته، وأبقى وحيدة، داعية أن تمرّ أيام الكرب بسرعة.

يعود إلى ذاكرتي كلام أستاذ وإنسان حقيقي: «كلّنا مسؤولون عن هذا الوضع المتردي وهذه الغربة الذاتية، كلنا: أفردا وأسرا وأنظمة...».

تشتد الرياح في الخارج. ليس بي رغبة في المطالعة ولا حتى في مشاهدة التلفاز. أتأمل حال الدنيا التي تسبح بنا في نهر يحمل الشوك والعطر. تخرجني من حالة التأمل خربشات القط على الباب، أفتح له مبتسمة معاتبة: الآن تعود من تسكّعك أيها الشقي! تعلم أني وحيدة! ينظر بعنين شاسعتين وكأنّه فهم ما أعنيه، ثم يقفز بخفة إلى فراشي. أقف على العتبة أتفقد ما فعلته الرياح بالشجرات الثلاث، الثمار لم تصب بأذى، فقط الكثير من الأوراق على الأرض، أحمد الله أن في بيتنا هذه الشجرات الثلاث التي أتخذها ملجأ لي.

أغلق الباب وأتمدّد على فراشي، فيقترب «كاري» من وجهي متمسّحا مُصدرا صوته الباعث على الهدوء والطمأنينة، فأمسح على رأسه مغمضة عينيّ، استعدادا للقاء الغد وقد امتزج بداخلي الفرح والوجع والخوف والأمل.

شيئا فشيئا يبرز الضوء الخفيف في بصيرتي فأغرق في عالم جميل ملوّن لا يحدّه وقت ولا فكر ولا زمان.



مكتبــة الحيــاة الثّقافيّــة

عبد الرحمان مجيد الربيعي

« الأنين المتصاعد من أحلام النيام» لعامر بوعزّة (تونس)

شمس

عامر بوعزة

الأنينُ المتصاعدُ منْ أحلامِ النيامْ

بعد ديوانه «غابة تتذكر أحزانها» الصادر بتونس عام 2011 صدر للشاعر والإذاعي عامر بوعزة ديوان جديد بعنوان» الأنين المتصاعد من أحلام النيام».

ديوانه الجديد هذا صدر في القاهرة 2014 منشورات (شمس – للنشر والإعلام).

وقد أنفق بوعزة سنوات طويلة في العمل الإذاعي (إذاعة المنستير) إلى جوار تجارب تلفزية في العاصمة قبل أن يتوجه للدوحة العاصمة القطرية ليعمل في تلفزتها.

ونقول لولا انشغاله الإذاعي لكان شأنه أكبر في المدونة الشعرية التونسية لأن شاعرنا قد عني بدراسته الأكاديمية وأنجز ماجستير عن سيرة الروائي المغربي محمد شكري (يعدها للنشر).

يمكن وصف قصيدة عامر بوعزة بالقصيدة اليومية التي تراقب الشارع وتحولاته، تراقب الوجوه وانشغالاتها لتكون موضوعا ، وهو في هذا حريص على أن تحافظ قصيدته على غنائيتها التي تتميز بها.

لنقرأ قصيدة « بحر» مثلا :

(في عتمات الشوق المنسية

كان البحار يقود خطاه

أصوات البحر تفك غلالة وحشته

ولكنه ظل أسير هواه

يمشي في الوحدة منفردا

والبحر يقود الليل إلى منفاه

مسكون بالترحال

نأى عن أرض الخوف الأبدي

توغل في العتمات بعيدا

حتى ذاب الخطو وذاب صداه

في زبد الأيام في صلوات النورس

في دمعة طفل يجلس فوق الصخرة

منتظرا في ملكوت الليل أباه

كان البحار نشيدا لا مرثيا

يعرف من أوجاع العالم موسيقاه).

أوردنا نص القصيدة كاملا حيث يبدو الموضوع بسيطا مرثيا لكنه شعري في الآن.

ويقول في مدخل قصيدة «صورة» :

(كعادته حين يأتي الخريف

يسير على ورق لا يقادم

يفتح أبواب بيته للريح والمطر

ويبلل أطرافه بمياه الطفولة والحبق القرويّ).

ومن انتباهاته الشعرية الطريفة قصيدة «تلفزة أولاد أحمد» وفيها يقول:

(منذ ظهوره المبكر في منوعة الأحد

ذات شتاء من ثمانينات القرن الماضي

وإطلاقه صيحته الشهيرة : نحب البلاد كما لا يحب البلاد أحد.

صار محمد الصغير أولاد أحمد نجما بعد أن كان شاعرا فقط).

نلاحظ أن نصوص بوعزة تتميز أيضا بسردية واضحة بحيث تنقاد إلى ما انقادت إليه العديد من قصائد النثر من تداخل بين السردي والشعري.

نقول خلاصة إن هذا الديوان تجربة تؤكد حضور الشاعر في داخل شاعرنا مهما أخذته مشاغله الإذاعية والتلفزية حيث يطل علينا بديوان جديد بين فترة وأخرى ليقول: إن الشعر صوتي (أعلن عن ديوان ثالث قريب الصدور).

يقع الديوان في 88 صفحة من القطع المتوسط. منشورات شمس للنشر والإعلام (القاهرة) 2014.

« أنا من أرض جلجامش»
لخالد المعالي (العراق)



أراد الشاعر العراقي خالد المعالي أن يعلن انتماءه الوطني بدءا من عنوان ديوانه الجديد « أنا من أرض جلجامش». بهذه المباشرة تباهى بانتمائه إلى أرض جلجامش وهي أرض العراق التي أنجبت هذه الأسطورة السومرية العراقية الخالدة التي كم توقف عندها المبدعون مستلهمين أحداثها وشخصياتها منها : جلجامش، انكيدو، شمخة وغيرهم. فرأيناها لوحات وتماثيل ورأيناها مسرحيات باهرة كما رأيناها قصائد وفصولا من روايات حتى تحولت «جلجامش» إلى أكبر أساطير وادي الرافدين التي ترجمها قبل سنوات عدة عالم الآثار المرحوم طه باقر لتكون ترجمته المعتمدة رغم أن محاولات أخرى قام بها مترجمون آخرون مثل ما قام به المرحوم عبد الحق فاضل حيث سماها « ملحمة قلقميش» ، ولكن يبقى إيقاع «جلجامش» أبهى وأثرى.

والمعالي لم يكتف بدور الشاعر بل هو يقوم منذ سنوات بدور الناشر أيضا حيث أسس في ألمانيا دار الجمل ليحولها بعد ذلك إلى مركزين مهمين في كل من بيروت وبغداد.

وللمعالي عدد من الإصدارات الشعرية ويعدّ من رموز قصيدة النثر العراقية التي أثراها عدد من شعراء جيله وما قبله أمثال سركون بولص وعبد القادر الجنابي وصلاح فائق وغيرهم.

يضم الديوان 49 قصيدة، قدمت لنا قراءة لغربته المبكرة، فهذا الشاعر الذي وفد على العاصمة من البادية - ألهذا سمى دار النشر التي أسسها دار الجمل ؟ - لم يمكث في العاصمة طويلا إذ سلم قياده للمسافات وتسكع في عدة مدن قبل أن يستقر في ألمانيا.

على الغلاف الأخير كلمة من صديقه عبد العظيم فنجان مما جاء فيها قوله عن صاحبه بأنه (يكتب القصيدة منطلقا من تجربة الألم الذي لا يطاق ، والذي لا يمكن تهدئته إلا بالوهم. وهذا الأخير - كما أراه - أقصى طاقة للحلم. وهكذا تدور قصائد المجموعة بين قطبي الألم - الوهم).

ونجد أن ما ذهب إليه عبد العظيم فنجان جاء من منطلق العارف والمتابع لهذه التجربة. ونرى أن منحدر الشاعر من البادية قد أثرى قاموسه اللغوي بمفردات وصيغ منحته الكثير من الخصوصية رغم تناقض المكانين اللذين عاش فيهما : البادية والمدينة الأوروبية ، وربما كانت أمانته لبدويته هي التي أبقت له الهيئة التي هو عليها، ثعنون مشذب وشعر رأس مسدل وتلك مسألة أخرى.

استوقفتني قصيدة قصيرة عنوانها (حين أبكي على نفسي) وهذا نصها الكامل لأنني وجدتها تكثف سيرته:

(طالما جلست وحيدا ببيتي

أبكي كل مرة على نفسي

أنا الذي سرت من بلاد بعيدة

إلى أخرى، وحيدا، تهت

تماما، ونسيت نفسي حقا

لم أعد أعرف الكلمات التي حفظت

عن ظهر قلب، ونسيت هرش

عاقولة الطريق، زهرها، نباح الكلاب

وركضت هاربا من الأوهام

من الجوع في كل مرة.

حينما أبكي على نفسي يكون

الباب مواربا، وكل صوت

ينعى قرب نفسي الحزينة

ما كان كان ، وكل ما سيكون أيضا

فربما أكون قد وصلت إلى ركن بيتي).

ورغم أن الشاعر قد كتب قصيدته هذه ببيروت عام 2010 كما ثبت ذلك فإنه ظل مسافرا بل موغلا وفي ذاكرته رنين البادية، نباح كلاب، وعاقول يدمي بإبره الشائكة من يدوس عليه.

وتذهب قصيدة «سرت ألاحق الحياة» في مسار القصيدة السابقة ابتداء من عنوانها حيث السير والملاحقة.

أعود إلى لغة ديوانه لأصفها بالبسيطة غير المتكلفة، تتوفر على قدر كبير من العفوية التي يتطلبها الشعر غالبا.

يقع الديوان في 86 صفحة من القطع المتوسط. منشورات دار الجمل(بيروت-بغداد) 2013.

نشير إلى إصدارات المعالي الأخرى وهي :

صحراء منتصف الليل(1985)، في رثاء حنجرة (1987)، عيون فكرت بنا (1990)، دفاتر الفاتر (1992)، يوميات حرب ونصوص أخرى (1992)، خيال من قصب (1994)، الهبوط على اليابسة (1997)، العودة إلى الصحراء (1999)، حداء (2002). وشارك في مشاريع ثقافية وترجمات عديدة.

جدلية الحلم والواقع
في رواية « شمس القراميد»
لمراد علوي (تونس)

للناقد مراد علوي صدر كتاب نقدي مكرس لقراءة رواية تونسية متميزة، عنوان الكتاب « جدلية الحلم والواقع في رواية « شمس القراميد» لمحمد علي اليوسفي»، هذا الأديب التونسي المتعدد الذي رفد المكتبة العربية بتراجمه المعروفة إضافة لكونه شاعرا

ثم روائيا، لفت الانتباه بقوة عند صدور روايته «توقيت البنكا» التي تعد من أهم النصوص الروائية التونسية التي نشرت في السنوات الأخيرة.



ومسألة تناول أعمال روائية وشعرية في كتاب كامل دأب عليه عدد من النقاد العرب إذ لم يكتفوا بكتابة مقالة أو اثنتين عن هذا العمل. وهذا ما فعله مراد علوي مع رواية «شمس القراميد» لمحمد علي اليوسفي.

كتب مقدمة الكتاب الناقد د. عادل خضر الذي رأى في المؤلف وهو الوافد الجديد على البحث والنقد حيث يذكر: (إن شخصية صاحب هذا البحث يمكن أن نقول في شأنها هي شخصية ناقد واعد ينتمي إلى جيل جديد من النقاد، سترميه الأيام بجيل جديد من الروايات، تجعله ينتقل في كل مرة من محنة إلى أخرى من محن القراءة ومغامراتها الشيقة).

وللمؤلف تقديمه أيضا الذي يتحدث فيه عن فن الرواية وعن «شمس القراميد» ومنهج بحثه واصفا الرواية موضوع بحثه بأنها (تثير جملة من الأفكار والرؤى التي تتصل بالإنسان في علاقته بالحياة وفي تواصله مع زمنيه الماضي والمستقبل، وهي تحتضن جملة من المؤثرات الذاتية والجماعية التي تتفاعل مع بعضها البعض مثل التجارب الصوفية والعناصر الشعبية والرؤى الفلسفية التأملية وكذلك التمرد على قيود الذات وإطلاق حريتها نحو الكشف وارتياد المجهول أو الخفيّ ومحاولة الغوص بين حواشي الكلمات والأفكار) متوصلا إلى الاستنتاج بعد هذا أنه (هنا تكمن قدرة الروائي على الخلق والتوليد، لأن الكتاب والروائيين خاصة صنف خاص من البشر خيالهم أوسع من واقعهم).

وزع الناقد كتابه على فصول ثلاثة توزع كل منها على مجموعة محاور، ولكن هذا التقسيم ليس تقليديا. فالأول بعنوان (بنية الخطاب) ومن بين محاوره : المكرسة للزمن نقرأ: تداعي مفهوم الزمن / دائرية الزمن/ الزمن المطلق/ الزمن الكابوسي/ الزمن الشعري أو الايحائي. ثم بنية الزمن ومنه : الوقفة / التوازي/ علاقة الزمن بالدلالة وهكذا.

والفصل الثاني بعنوان (جدلية الحلم والواقع من خلال البناء القصصي - بنية الأحداث : جدلية الحلم والواقع. ومن بين محاوره نقرأ : مظاهر العجيب ودلالاته / الجانب الواقعي وكيفية اشتغاله/ البناء العام للرواية، ثم يتحول لتكريس محور كامل حول الشخصيات ثم الفضاء وصولا إلى فصل (دور البناء الفني في إنتاج الدلالة).

في (الخاتمة) يتوصل الباحث إلى الاستنتاج التالي: (أن التركيز على الجانب اللغوي في الرواية واضح وبيّن ولعله الأساس الذي بنيت من خلاله جملة الرؤى الفنية والمعاني والدلالات، فقد صيغت اللغة في « شمس القراميد» صياغة خاصة لتصور جوانب من حياة جابر الطرودي، ولكنها لغة حمالة أوجه تثير لدى القارئ جملة من الاتصالات المختلفة مع معاني الكلمة، وهذه ميزة الرواية الحديثة التي تتصل بعوالم الذات اتصالا مخصوصا).

دراسة ذكية انتبهت لتجربة روائي تونسي جاد من خلال إحدى رواياته التي حظيت بالاهتمام وتقع في 188 صفحة من القطع المتوسط. منشورات الدار التونسية للكتب 2013.

قيظ حذو بحر الشمال
ثلج في صحاري العرب
لصلاح الدين الحمادي (تونس)



ديوان جديد للشاعر صلاح الدين الحمادي يحمل عنوانه مفارقة فالقيظ يخص صحاري العرب والثلج حذو بحر الشمال، لكنه قلب المعادلة في عنوان ديوانه (قيظ حذو بحر الشمال ثلج في صحاري العرب).

في رصيد الشاعر عدد من الدواوين إذ بدأ النشر عام 1994 بصدور ديوانه البكر «وجع الأسئلة» تلاه «وادي الليل» (2000) ثم «كيف قطعت الطريق إليّ» (2008). ثم أصدر كتابا إلكترونيا بعنوان «أحلام متقاطعة» سنة (2009).

وله في الكتابة للأطفال عدد من القصص نذكر منها: حالب المطر (2005)، كنز الأحلام (2006)، الشجرة المتكبرة (2007)..

يحتوي ديوانه الجديد (20) قصيدة اختلفت موضوعاتها رغم أنها تنطلق من نبض الحياة اليومي في تونس وصولا إلى ثورة 17 ديسمبر / 14 جانفي حيث رثى رفيقا له في قصيدة «رسالة إلى شهيد» أو توقف عند ظاهرة ركوب الثورة في قصيدته «باتت الثورة مركوب الجميع» ومما قاله فيها:

(إن كنت يعني خائفا،
من أن يطالك إصبع الثورة فجأة
بالاتهامْ
أو أرّقتك الذكريات
مع اللئامْ
فلم تذق طعم المنامْ
إركب ولا تخش الزحامْ
حمار ثورتنا الهُمامْ
* * *
إن كنت صافحت الوزيرْ،
أو انخرطت بهمّةٍ
في خدمة الباشا المديرْ،
وحملت طوعا كل أنواع القفاف
إلى الكبيرْ،
وحلمت يوما أن تعيّن عمدة
أو ببّغاء أو سفيرْ،
اركبه فهذا حمار ثورتنا القصيرْ
سيحقق الأحلام والآمال
للجمع الغفيرْ).
* * *

هي هجائية أو عرض لحال بات معروفا حيث غيّر الكثيرون مواقعهم وبدلوا مواقفهم في انتهازية عجيبة، وظهرت وجوه كان الكثيرون يتوقعون اختفاءها حياء ولكن هذا لم يحصل. قصيدة الحمادي هذه موجهة لهم.

يكتب صلاح الدين الحمادي قصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية وهذا ما نراه في ديوانه هذا الذي يشكل اشتغالا جادا لتطوير تجربته.

يقع الديوان في (100) صفحة من القطع المتوسط. طبع في مطبعة فنّ الطباعة – تونس 2013.